

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAFAEL DE ARAÚJO E VIANA LEITE

ENTRE O UNIVERSAL E O PARTICULAR: A CRÍTICA DE ROUSSEAU AO  
TEATRO FRANCÊS

CURITIBA

2018

RAFAEL DE ARAÚJO E VIANA LEITE

ENTRE O UNIVERSAL E O PARTICULAR: A CRÍTICA DE ROUSSEAU AO  
TEATRO FRANCÊS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação  
em Filosofia, Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná, como requisito  
parcial à obtenção do grau de Doutor em  
Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Elda Lopes Lira – CRB 9/1295

Leite, Rafael de Araújo Viana

Entre o universal e o particular: a crítica de Rousseau ao teatro francês.  
/ Rafael de Araújo Viana Leite. – Curitiba, 2018.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712 – 1778. 2. Teatro – História e crítica.  
3. Teatro francês. I. Título.

CDD – 792.01544

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **RAFAEL DE ARAUJO E VIANA LEITE**, intitulada: **ENTRE O UNIVERSAL E O PARTICULAR: A CRÍTICA DE ROUSSEAU AO TEATRO FRANCÊS**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de PósGraduação. Curitiba, 05 de Outubro de 2018.

Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO (UFPR) (Orientador e Presidente da Banca Examinadora)

Prof. Dr. ERICSON SAVIO FALABRETTI (PUC/PR) (Avaliador Externo)



Prof. Dr. WINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR) (Avaliador Interno)

Profa. Dra. MARIA ISABEL DE MAGALHÃES PAPATERRA LIMONGI (UFPR) (Avaliador Interno)

Prof. Dr. RENATO MOSCATELI (UFG) (Avaliador Externo)



ATA Nº 228/2000/2018 DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TESE PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM FILOSOFIA No dia cinco de outubro de dois mil e dezoito às 09:00 horas, na sala 603, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do Doutorando **RAFAEL DE ARAUJO E VIANA LEITE** para a Defesa Pública de sua Tese de Doutorado intitulada: **ENTRE O UNIVERSAL E O PARTICULAR: A CRÍTICA DE ROUSSEAU AO TEATRO FRANCÊS**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO (UFPR), Prof. Dr. RENATO MOSCATELI (UFG), Prof. Dr. ERICSON SÁVIO FALABRETTI (PUC/PR), Profa. Dra. MARIA ISABEL LIMONGI(UFPR) e Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O Doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO BRANDÃO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca salienta o mérito acadêmico e a contribuição para os estudos rousseaunianos no Brasil e sugere trabalho de edição visando futura publicação.

Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO(UFPR) (Orientador e Presidente da Banca Examinadora)



*Renato Moscateli*

Prof. Dr. RENATO MOSCATELI(UFG) (Avaliador Externo)

*Ericson Sávio Falabretti*

Prof. Dr. ERICSON SÁVIO FALABRETTI (PUC/PR) (Avaliador Externo)

*Vinicius Berlendis de Figueiredo*

Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO(UFPR) (Avaliador Interno)

*Maria Isabel de Magalhães Papaterra Limongi*

Profa. Dra. MARIA ISABEL DE MAGALHÃES PAPATERRA LIMONGI(UFPR) (Avaliador Interno)

Dedico este trabalho à memória de minha mãe, Erineide

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Rodrigo Brandão, por todo apoio e ajuda ao longo de quase dez anos, desde a iniciação científica até o encerramento do meu doutorado.

Ao Professor Vinicius Berlendis Figueiredo, pelos comentários quando da minha qualificação e por toda a amizade ao longo dos últimos anos.

À Professora Maria Isabel Papaterra Limongi, que participou da minha defesa de monografia, qualificação de mestrado e de doutorado, pela leitura da minha pesquisa, comentários feitos e generosa ajuda ao longo da minha formação acadêmica.

Ao Professor François Calori, da *Université* de Rennes I, por ter me recebido muito bem na França, auxiliando na minha adaptação.

Aos professores Ericson Falabretti e Renato Moscateli, por terem gentilmente aceito participarem da banca de defesa.

Aos membros do Grupo de Estudos das Luzes, pelos debates, organizações de evento e conversas fraternais que acontecem desde o ano da minha entrada, em 2009.

Aos meus amigos: eles sabem quem são.

À Kamila C. Babiuki, por todo o apoio, pelas leituras atenciosas dos meus textos e principalmente pelas críticas pertinentes: sem você eu não teria conseguido.

Ao meu pai, Ronaldo Viana Leite, pelo apoio e confiança.

Aos meus irmãos, Juliana, Ronaldo e Raquel, por tudo.

Agradeço ainda pela bolsa recebida da CAPES – Demanda social, sem esse auxílio financeiro não teria conseguido me dedicar a este trabalho.

## RESUMO

Pode-se dizer que o século XVIII francês foi um período de querelas, como a dos bufões, a querela sobre o luxo e a dos antigos e modernos. O teatro, tema desta tese, deu lugar a grandes debates sobre o seu valor moral. Procura-se mostrar a relação de Rousseau com o teatro, sua crítica à entrada de uma companhia teatral em Genebra e a relevância filosófica da *Carta a d'Alembert*, publicada em 1758. De fato, há uma longa tradição conforme a qual ele sempre foi muito criticado, por exemplo por Cícero, Sêneca e Ovídio. Em Genebra, por exemplo, terra natal de Rousseau, ele era proibido por lei. Desde a metade do século, *Philosophes* como Voltaire, d'Alembert e Diderot - por motivos distintos, é verdade - agitaram suas penas em defesa do benefício social do teatro. Rousseau, como veremos, discorda dessa visão ao mesmo tempo em que inova na crítica aos espetáculos, pois incorpora uma perspectiva antropológica, mas também histórica, psicológica e social na *Carta a d'Alembert*.

Palavras-chave: Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. Teatro – História e crítica. Teatro francês.



## ABSTRACT

One can say that the XVIII century was a period of debates, as the debate on the theater, the debate on luxury and the debate on the ancients and the moderns. The theater, our theme of research, was the center of a great quarrel on its moral value. The aim of this thesis is to show the relation between Rousseau and the theater, his critics on the introduction of a comedian company in the city of Geneva and also the philosophical relevancy of the *Letter to d'Alembert*, published in 1758. In fact, there is a great tradition accordingly, to which the theater was very criticized, for instance, by Cicero, Seneca and Ovid. In Geneva, place birth of Rousseau, it was forbidden by law. Since the half of the century, philosophers such as Voltaire, d'Alembert and Diderot, inspired by different reasons, tried to defend the social benefits of this art. Rousseau, as we shall see, disagrees with this perspective at the same time that he brings something new to the debate on the *Letter to d'Alembert*, where he puts altogether an anthropological, historical and psychological view. His critics, as I will try to demonstrate, is based on a pendular movement according to which is assembled an ideal and historical perspective. This is important because it helps us to untangle the accusation of contradiction inflicted to the Genevan philosopher that was, at the same time, a theatrical author.

Key-words: Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. Theater – History and critics. French Theater.

## Sumário

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>3</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>4</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>5</b>
<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>PRIMEIRA PARTE .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>14</b>
<b>O PROCEDIMENTO FILOSÓFICO DE ROUSSEAU: APROXIMAÇÃO DO TEMA DO TEATRO.....</b>	<b>14</b>
1.1 ENTRE A NORMA E O FATO: ORIGINALIDADE DA CARTA A D'ALEMBERT 26	
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>29</b>
<b>ROUSSEAU E O TEATRO: ENTRE A NATUREZA E A HISTÓRIA? .....</b>	<b>29</b>
2.1 A CENA DO MUNDO E A CENA DA VIDA: TEATRO, AUTOBIOGRAFIA E FILOSOFIA EM ROUSSEAU .....	31
2.2 A AUTOBIOGRAFIA COMO <i>MISE EN SCÈNE</i> .....	38
2.3 ROUSSEAU NO TEATRO DRURY LANE.....	48
2.4 EM QUE ASSENTO SE ENCONTRA O FILÓSOFO? .....	54
2.5 PANORAMA INTERPRETATIVO DA CARTA A D'ALEMBERT .....	60
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>63</b>
<b>SOBRE O MOVIMENTO PENDULAR: ANÁLISE DA NOÇÃO DE NATUREZA HUMANA E FILOSOFIA DA HISTÓRIA EM ROUSSEAU.....</b>	<b>63</b>
3.1 O SENTIDO DA HISTÓRIA E O CONFRONTO ENTRE DUAS FORMAS DE CULTURA: ANÁLISE DA DISTINÇÃO ENTRE O <i>HOMEM DO HOMEM</i> E O CIDADÃO 82	
3.2 SOBRE AS DIFERENÇAS ENTRE OS POVOS.....	87
3.3 CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE.....	90
<b>SEGUNDA PARTE.....</b>	<b>92</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>93</b>
<b>UMA ÚLTIMA VISITA, UM NOVO VERBETE: SOBRE A GÊNESE DA CARTA A D'ALEMBERT .....</b>	<b>93</b>
1.1 O VERBETE 'GENEBRA' OU UMA SUGESTÃO POLÊMICA .....	94
1.2 SOBRE A CIDADE DE GENEVRA: ENTRE A CATEDRAL DE SAINT-PIERRE E O BAIRRO DE SAINT-GERVAIS .....	100
1.3 UMA REAÇÃO NEM TÃO INESPERADA .....	104
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>109</b>
<b>NEM 'SUTILEZA METAFÍSICA', NEM 'TAGARELICE FILOSÓFICA': SOBRE O PREFÁCIO DA CARTA A D'ALEMBERT .....</b>	<b>109</b>

2.1 UMA OBRA CONTRA, SOBRE OU A FAVOR DOS ESPETÁCULOS? APONTAMENTOS SOBRE O TÍTULO DA CARTA A D'ALEMBERT .....	122
2.2 RELIGIÃO OU POLÍTICA? PRIMEIRA PARTE DA CARTA A D'ALEMBERT ...	128
2.3 SEMELHANÇAS DE SUPERFÍCIE, DIFERENÇAS DE BASE: ROUSSEAU E A TRADIÇÃO RELIGIOSA.....	132
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>141</b>
<b>QUESTÃO DE FUNDAMENTO OU PRINCÍPIOS DA ARTE TEATRAL .....</b>	<b>141</b>
3.1 O IDEAL POLÍTICO: ROMA, ESPARTA E GENEBRA .....	145
3.2 O CASO DA FRANÇA.....	153
3.3 PARÁGRAFO 13 OU A LIÇÃO DE <i>ROBINSON CRUSOÉ</i> : EM DEFESA DA MEDIOCRIDADE .....	164
3.4 O PARÁGRAFO 14 DA CARTA A D'ALEMBERT: SOBRE O EMPREGO DA HISTÓRIA.....	170
3.5 DAS COISAS REPRESENTADAS NO TEATRO E DOS SENTIMENTOS SUSCITADOS.....	189
3.6 PSICOLOGIA DO ESPECTADOR .....	194
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>208</b>
<b>A FESTA ENQUANTO FUSÃO DOS DOMÍNIOS ESTÉTICO, POLÍTICO E MORAL</b> .....	<b>208</b>
4.1 JOGOS E EXERCÍCIOS PÚBLICOS: ESPETÁCULO DE CONCORRÊNCIA E EMULAÇÃO .....	215
4.2 A FESTA CAMPESTRE .....	218
4.3 FESTA PRIVADA.....	225
4.4 FESTA CÍVICA OU REPUBLICANA.....	229
4.5 FESTA COMO UMA OPERAÇÃO DE GENERALIZAÇÃO .....	232
4.6 CONCLUSÃO .....	240
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>246</b>
<b>TRADUÇÃO .....</b>	<b>246</b>
<b>DISCURSO SOBRE A QUESTÃO: QUAL É A VIRTUDE MAIS NECESSÁRIA AO HERÓI E QUAIS FORAM OS HERÓIS QUE NÃO POSSUÍRAM ESSA VIRTUDE?</b>	<b>246</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>265</b>
<b>TRADUÇÃO .....</b>	<b>265</b>
<b>DA HONRA E DA VIRTUDE.....</b>	<b>265</b>
<b>ANEXO 3.....</b>	<b>275</b>
<b>TRADUÇÃO .....</b>	<b>275</b>
<b>IDEIA DO MÉTODO NA COMPOSIÇÃO DE UM LIVRO.....</b>	<b>275</b>
<b>ANEXO 4.....</b>	<b>283</b>
<b>TRADUÇÃO .....</b>	<b>283</b>

**NARCISO, OU O AMANTE DE SI MESMO .....283**  
**REFERÊNCIAS .....330**

## APRESENTAÇÃO

Busca-se nesta tese aprofundar a compreensão da relação entre Jean-Jacques Rousseau e o teatro. O horizonte teórico no qual esta pesquisa se insere está conectado tanto a uma análise do vocabulário empregado pelo autor estreitamente ligado ao universo teatral, quanto à investigação de sua crítica apresentada na *Carta a d'Alembert*, publicada em 1758. Parte do meu objetivo é mostrar como essa obra não é apenas um texto de circunstância, mas possui relevância filosófica e pode ser incorporada ao *corpus* rousseauiano. Além disso, defenderei como a crítica ao teatro francês não se compromete com a defesa de um espetáculo que poderia ser descrito como natural em contraposição a uma espécie de arte social e por isso corrompida. A crítica às artes não impede, ao fim e ao cabo, que seja ainda pela arte, na forma da festa cívica, que o corpo político, ele também fruto da arte, possa ser preservado por meio do fortalecimento do liame social. Não estamos propriamente diante da escolha entre a natureza ou a cultura, como na verdade entre dois tipos de cultura.

Esta pesquisa se divide em duas partes principais: a primeira lida com a noção de teatralidade na obra do filósofo genebrino e apresenta as premissas filosóficas da recusa à entrada de uma companhia de teatro na cidade de Genebra. A segunda, por sua vez, promove uma aproximação, contextualização e análise dos argumentos levantados na *Carta a d'Alembert*.

No capítulo 1 da primeira Parte evidencio a chave de leitura com a qual analisarei a *Carta a d'Alembert*. Dito de modo breve, deter-me-ei em uma característica elementar do procedimento filosófico de Rousseau, aspecto responsável por conduzir não só as suas reflexões propriamente ligadas aos princípios do direito político, como também a maneira conforme a qual o tema do teatro é abordado. Refiro-me a um procedimento filosófico colocado em movimento a partir de uma estrutura pendular pela qual se passa do ideal (normativo) para o caso particular (histórico). Essa análise serve como argumento capaz de corroborar a originalidade da posição do autor na querela do teatro.



No capítulo 2, exploro o modo pelo qual a noção de teatro é empregada por Rousseau para compor seu arsenal retórico representado por metáforas e adjetivações ligadas à dramaticidade, e também para ambientar a descrição de sua vida e personalidade nas obras autobiográficas. Veremos ainda como o teatro é um referente teórico para a reflexão filosófica quando, por exemplo, Rousseau percebe na sociedade e na vida política um mecanismo de funcionamento estreitamente ligado à arte teatral, algo capaz de sinalizar o amplo campo semântico no qual a noção de teatralidade pode ser inserida.

O terceiro e quarto capítulos promovem a análise das premissas teóricas de Rousseau em relação à crítica ao teatro. Meu objetivo nesses dois capítulos é expor, de modo não exaustivo, a noção de natureza humana, filosofia da história e de antropologia, sem as quais a crítica ao teatro francês perde parte importante do seu fundamento. Encerrada a Primeira Parte com a exposição de elementos essenciais desta investigação, seja do ponto de vista metodológico, seja interpretativo, inicia-se a Segunda Parte, responsável por analisar de modo mais específico a crítica ao teatro francês, tendo como chave de leitura a tese do movimento pendular.

O capítulo 1 da Segunda Parte investiga a gênese da *Carta a d'Alembert*, inserindo a obra em seu contexto adequado, ou seja, político, e o segundo, por sua vez, analisa pormenorizadamente o *Prefácio* da obra para corroborar o tipo de intervenção característica da crítica de Rousseau à sugestão de d'Alembert para que Genebra aceitasse uma companhia de teatro do tipo francês dentro dos seus muros. O capítulo 3 percorre e explicita os argumentos mais importantes da obra para compreender o procedimento filosófico que nela é executado.

O último capítulo é dedicado à análise da noção de jogos públicos, festa campestre, particular e cívica em Rousseau. A intenção é a de propor uma nova interpretação a partir da qual é possível esclarecer o modo como a noção de festa cívica é empregada enquanto ideal político no que diz respeito às formas de espetáculo adequadas para uma República. A importância política da festa é crucial, pois cria um ambiente propício para a consolidação e visibilidade do que há de comum nos diversos interesses dos componentes da comunidade. Nesse último capítulo, defenderei que a festa promove a generalização das vontades particulares, de ordem privada, em direção ao bem comum, cujo resultado é

justamente uma possibilidade de manifestação da vontade geral do corpo político na forma do fortalecimento do liame social, ou seja, aquilo que de comum há entre os membros de uma comunidade.

Espera-se mostrar como a noção de teatralidade e de espetáculos perpassa a quase completude da obra de Rousseau, desde a construção dos textos autobiográficos até a própria ideia de corpo político que, como argumentarei, pode ser entendido como um espetáculo dirigido pelo maior artista de todos, o legislador. A crítica às artes não contradiz a produção dramática de Rousseau, pois faz parte de um movimento pendular responsável, como será visto, por conjugar o que é da alçada do ideal com o que é do âmbito histórico. Minha tese é a de que mesmo se o desenvolvimento das artes suscita problemas de ordem moral e política quando estimula a ambição individual e o egoísmo, será, não obstante, a própria arte, em sua versão politicamente aperfeiçoada, o instrumento utilizado para que a sociedade possa expressar uma unidade coerente a partir dos seus múltiplos componentes ou mesmo refrear um processo de corrupção em relação ao qual não se pode retrogradar.

\*

Todas as citações de obras em língua estrangeira foram traduzidas por mim. Das obras de Rousseau, utilizei, salvo poucas exceções, como o *Emílio* e o *Ensaio sobre a origem das línguas*, a edição da *Pléiade* em cinco tomos. As referências se configuram pelo nome do autor, ano de publicação da obra, tomo em que ela se localiza, página e, quando essa informação não estiver suficientemente clara, o Capítulo ou Livro no qual a passagem se encontra. Assim, no caso do *Contrato social*, a referência será, a título de exemplo: (ROUSSEAU, 1964, t. III, L. I, Cap. II, p. x).

As notas de rodapé, algumas de tamanho considerável, possuem a função de remeter o leitor à passagem completa de algum trecho analisado ou apontar trabalhos pertinentes para aprofundamento de alguma questão tratada apenas secundariamente por mim. Elas podem, ainda, fornecer apontamentos de ordem histórica ou biográfica para munir o leitor cujo interesse é o de conhecer mais detalhadamente dados importantes, mas que não são essenciais para esta pesquisa ou a tornariam excessivamente informativa.

Por fim, na esperança de que esta tese de doutorado possa contribuir para o debate teórico sobre o tema do teatro em Rousseau, mas também alcançar uma participação de ordem mais prática, acrescentei como anexo traduções de Rousseau feitas por mim. Elas foram previamente publicadas ou já foram aceitas para publicação em revistas de filosofia após avaliação de pareceristas. A ideia é a de disponibilizar em conjunto aos leitores de língua portuguesa e estudantes interessados na filosofia das Luzes traduções de textos importantes para a realização desta investigação.

## **PRIMEIRA PARTE**

## CAPÍTULO 1

### O PROCEDIMENTO FILOSÓFICO DE ROUSSEAU: APROXIMAÇÃO DO TEMA DO TEATRO

Meu objetivo é conhecer o homem, e meu método é estudá-lo em suas diversas relações. (ROUSSEAU, *Nova Heloísa*, Carta XVI, escrita por Saint-Preux, Segunda Parte, 1952, t. II, p. 242).

A intenção deste capítulo é explicitar a presença de um procedimento filosófico característico a Jean-Jacques Rousseau, e que se faz perceber na *Carta a d'Alembert*. Essa estratégia busca lançar novas luzes no que diz respeito à relevância filosófica de uma obra que foi relegada à categoria de escrito de ocasião, portanto, sem importância para a filosofia rousseauiana. Como será mostrado, a crítica ao teatro francês é conduzida a partir de elementos estruturais encontrados em obras consideradas como as mais importantes do autor. Outro ponto a ser comentado, introdutoriamente, é a originalidade da crítica proposta na *Carta a d'Alembert*.

Ao longo do *Contrato social*, publicado em 1762, Rousseau propõe um movimento argumentativo responsável por levar o leitor pendularmente do âmbito da norma ou do dever ser para aquele do fato histórico, caracterizado pela variabilidade da circunstância. Assim, logo na abertura do Livro I, o objetivo da obra é exposto como sendo o de procurar na “*ordem civil*”, inserida na história enquanto convenção humana, algo de “*legítimo e seguro*”, o que nos encaminha para outro registro, o normativo<sup>1</sup>. Entendo ‘ordem civil’ como algo ligado à história, ou seja, conectado a questões contingentes, apoiado predominantemente no que se pode ler no *Contrato social*, Livro I, Capítulo I. Assim, quando se fala em ‘ordem social’ não estamos lidando com um tipo de direito que venha da natureza, mas que é fundado em convenções (1964, t. III, p. 352). O ritmo da leitura da obra é frequentemente marcado por esse procedimento, como se pode observar pela explicitação do método conforme o

---

<sup>1</sup> A passagem completa é tal como segue: “Quero procurar se na ordem civil pode haver alguma regra de administração legítima e segura, tomando os homens tais quais são e as leis tais quais elas devem ser. Me esforçarei sempre, nessa pesquisa, em aliar o que o direito permite ao que o interesse prescreve, para que não fiquem separadas a justiça e a utilidade.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 351).



qual a investigação será conduzida, tomando “os *homens tais quais são*”, ou seja, como historicamente são percebidos, e já quanto às leis, elas serão tratadas do ponto de vista de sua legitimidade, “*tais quais elas podem ser*”.

É precisamente essa movimentação entre o ‘poder ser’ e ‘o que é’, entre o ‘direito’ entendido como norma e o ‘interesse’ de acordo com sua manifestação em termos do que é mais oportuno que chamo de pendular, tal procedimento tem como característica básica promover, veremos ainda de que modo, a conjugação do ideal com o que é empiricamente viável, em acordo com os termos do *Contrato social*, “*aquilo que o direito permite com o que o interesse prescreve*”, unindo dessa maneira a justiça e a utilidade (ROUSSEAU, t. III, 1964, L. I, Cap. I, p. 351). O que tudo isso teria a ver com o teatro é o que se trata de saber.

É possível encontrar uma postura balizada pelo mesmo movimento pendular já na *Carta a d’Alembert*, de 1758. Interpreto, portanto, o horizonte de reflexão dessa obra a partir de uma divisão entre dois polos que se conjugam. Temos de um lado o caso particular e, de outro lado, o ideal, que pode ainda ser dividido em dois: o antropológico e o político. O primeiro tem como marco a natureza e o outro se apoia nos princípios do direito político. Tanto um quanto outro são participantes de um espectro teórico compreendido enquanto constituinte da normatividade. A diferença entre eles é que a natureza se vincula a uma perspectiva concernente à constituição humana, responsável por ser o ponto de referência antropológico para apreciação do caso particular em sua especificidade. Enquanto que os princípios do direito político dizem respeito a um parâmetro humano, fruto da arte política, cujo objetivo é fornecer a norma quanto às leis, à constituição do povo e do Estado, o que vemos acontecer no *Contrato social*.

No interior da *Carta a d’Alembert*, a norma política é manifestada pelo princípio de liberdade e igualdade encontrado, segundo Rousseau, entre os genebrinos. Já quanto aos espetáculos, importa dizer, a norma política será representada pela festa cívica, considerada legítima e apropriada para uma República em contraposição ao ambiente exclusivista do teatro francês. A conclusão desse esquema, cujo movimento se dá em uma conjugação entre o ideal e o particular, é dado pelo parágrafo 194 da *Carta a d’Alembert*, quando se

afirma que não devemos procurar nas sociedades existentes pelo sumo bem, quimera da perfeição, mas pelo melhor possível conforme a natureza do homem e a constituição da sociedade (1967, p. 210-211). Entre o ideal e o factível existe, portanto, uma distância importante.

A questão envolvendo a entrada de um teatro na cidade de Genebra, como é dito no parágrafo 168 da *Carta a d'Alembert*, é algo capaz de ameaçar a liberdade pública (1967, p.189), o que traz o debate para o âmbito da administração estatal. O parágrafo 214 esclarece ainda que esse acontecimento seria algo importante a ponto de merecer toda a atenção do governo (1967, p. 231). O modo pelo qual a questão é localizada é suficientemente claro: estamos em um terreno político. Posto isso, lembro ainda que no parágrafo 14, como será analisado adiante, foi estabelecido o método pelo qual o teatro seria abordado. Algo sintomaticamente semelhante a algumas fórmulas encontradas posteriormente no *Contrato social*. Penso no Livro III, Capítulo IX quando o autor mostra que se questionar de modo absoluto qual seria a melhor forma de Governo é uma pergunta “*tão insolúvel quanto indeterminada ou, em outras palavras, ela tem tantas boas soluções quanto há combinações possíveis nas posições absolutas e relativas aos povos.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 419). O parágrafo 14 da *Carta a d'Alembert* procedeu praticamente da mesma forma quando estabelece que perguntar se o teatro é bom ou mau nele mesmo é se colocar uma questão vaga, fixar uma relação sem ter estabelecido os termos, pois seria preciso entender antes o contexto social, político e moral do povo para o qual esse divertimento está sendo oferecido. Como o teatro é feito para o povo, é justamente a partir dos seus efeitos sobre ele que se pode medir suas qualidades absolutas (1967, p. 66-67).

A coincidência de formulação não é fortuita. Ora, é conjugando o que prescreve o direito político com as especificidades dos genebrinos, que se movimenta a crítica à entrada de um teatro francês na cidade natal de Rousseau. Para tanto, é preciso saber o nível de desnaturação pela qual esse povo passou, o que só é desvelado com o devido ponto de referência antropológico, baseado na constituição humana em seu aspecto universal. Voltarei a tratar disso. Para o momento, ressalto que a pluralidade das formações políticas é ainda menor do que o grande número de espetáculos possíveis, de modo que dizer qual seria o

melhor deles, de um ponto de vista universal, diz respeito a um tipo de questionamento vago: diante da pergunta ‘qual a melhor forma de espetáculo?’ é preciso adicionar uma outra conforme a qual se questiona: ‘para que povo?’.

Não se trata, pois bem, de um relativismo ou casuísmo. Se Rousseau diz que a questão sobre o governo ou o teatro está mal colocada quando nos limitamos ao sumo Governo ou ao sumo Espetáculo, é porque seria preciso proceder ao movimento pendular, isto é, seria preciso aliar a norma (o ideal) com o caso particular. A compreensão desse procedimento permite que se possa entender o alcance e o sentido da *Carta a d’Alembert* sob a luz da produção literária rousseauiana. Isso significa, em termos práticos, que esta pesquisa tem três objetivos específicos, a saber, a chave de leitura exposta por mim servirá para que, primeiramente, se compreenda a originalidade da obra na querela sobre o valor moral do teatro; em segundo lugar, podemos explicitar desse modo como a *Carta a d’Alembert* faz parte integrante do *corpus* filosófico do cidadão

de Genebra. Não se trata, portanto, de um texto meramente circunstancial, caracterização apressada que talvez seja a responsável pela ausência de uma análise detida dessa obra na maior parte dos comentários de conjunto a respeito do pensamento de Rousseau. Assim, caso o percurso seja realizado com sucesso, será possível resolver definitivamente o paradoxo envolvendo a crítica à entrada de um teatro em Genebra desferida por um músico e autor dramático.

Exploremos com mais detalhes o movimento pendular, para desse modo marcar o fio condutor das análises que serão realizadas sobre a crítica ao teatro francês elaborada por Rousseau. Essa chave de leitura não é original, apesar de não ter sido suficientemente explorada quanto à questão teatral. Um dos primeiros a empregá-la provavelmente foi Gustave Lanson, no primeiro decênio do século XX, no artigo *L’unité dans l’œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, ao indicar, sem muito desenvolvimento, o modo como algumas oscilações na posição do filósofo seriam devidas à articulação entre o que é estipulado pela teoria em confronto com a realidade de cada povo. De fato, o *Contrato social* defenderá teses mais radicais do que um texto como as *Considerações sobre o governo da Polônia*, publicado postumamente em 1782. Para Gustave Lanson, se as soluções apresentadas em nível ideal mudaram uma vez inseridas no

plano circunstancial, foi porque os problemas concretos já não eram os mesmos (1912, p. 24).

Sem pretender uma análise exaustiva da história dessa linha de interpretação, vale ainda citar Bronislaw Baczko, que no livro *Communauté et solitude* menciona o fato de que Rousseau vai além das contradições aparentes quando o leitor percebe a questão por trás das oscilações da sua posição: ‘seria possível conciliar os princípios com as realidades concretas?’ Quanto ao povo da Polônia, seria necessário averiguar se a sua situação política e social suportaria a aplicação dos princípios do *Contrato social* (1974, p. 414), o que não acontece de maneira límpida. São vários os autores que se serviram dessa abordagem. Roger Masters, Jean-Louis Lecercle e Charles Edwyn Vaughan são outros exemplos que merecem menção<sup>2</sup>. Victor Goldschmidt, também ele, em um texto como *Rousseau et le droit*, mostra como o *Contrato social* exibe uma divisão fundamental entre o que se pode chamar de essência enquanto norma e, de outro lado, a existência entendida como fato histórico (1984, p. 145).

Não poderia deixar de mencionar que no Brasil temos excelentes trabalhos responsáveis por explorar e levar adiante essa interpretação. Luiz Roberto Salinas Fortes, no livro *Rousseau: da teoria à prática*, publicado em 1976, desenvolve brilhantemente a deixa de Gustave Lanson e Bronislaw Baczko ao resolver esse problema de contradição até então recorrentemente imputado à reflexão política de Rousseau. A partir da ideia de complementaridade entre o nível da teoria e o da prática, Luiz Roberto Salinas Fortes mostra, com a ajuda da ideia de público abstrato e público localizado, como é possível compreender o modo pelo qual o âmbito normativo, em Rousseau, não iria contra os textos circunstanciais. Posteriormente, Milton Meira do Nascimento no artigo intitulado *O Contrato social: entre a escala e o programa*, de 1988, se vale dessa mesma linha de interpretação ao distinguir o âmbito da escala ou ideal e, de outro lado, aquele entendido como programático no pensamento político do autor do *Contrato social*. Privilegiarei nesse movimento do texto basicamente o que essa

---

<sup>2</sup> Refiro-me, em ordem de publicação, ao *The political writings of Jean-Jacques Rousseau*, de Vaughan (1915, p. 77); à Introdução de Jean-Louis Lecercle ao *Contrato social* (*Éditions sociales*, 1963, p. 30-31) e ao texto de Roger Masters intitulado *The political philosophy of Rousseau* (1968, p. 305-306). Remeto o leitor ainda ao capítulo 3 da tese de doutorado de Thomaz Kawauche, quando ele traça um panorama da interpretação desses três autores (2011, p. 114-115).

linha de interpretação tem de mais interesse para entender a crítica ao teatro francês: a conjugação entre a norma e o caso particular.

\*

A tese antropológica responsável por expor o assunto do Livro I, Capítulo I do *Contrato social* emprega a mesma movimentação argumentativa até agora sublinhada. De uma perspectiva ideal, afirma-se que “o homem nasce livre” e, efetivamente, essa tese é constituinte do discurso antropológico do autor. Contudo, historicamente é possível observar algo contrário a isso, a saber, que “em toda a parte ele encontra-se preso”. (ROUSSEAU, t. III, 1964, p. 351). Não é essa a mesma formulação que vemos na abertura do *Emílio*, empregando, porém, termos distintos? “Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem.” (ROUSSEAU, 2004, p. 7). Aqui o pêndulo, interessa notar, não é exatamente entre os princípios do direito político e o interesse, mas entre a instância divina e as realizações humanas em sua manifestação histórica. No caso do *Emílio*, não se trata de rejeitar peremptoriamente o que é mundano em nome do divino, em uma saída talvez do tipo agostiniana, mas sim enfatizar o caráter essencialmente corruptível de tudo aquilo que depende das vontades humanas e se estrutura no consentimento dos indivíduos<sup>3</sup>. Do ponto de vista político, o resultado não poderia ser mais importante: que não se queira conferir aos governos uma firmeza que está além do que comportam as coisas humanas, dirá Rousseau no Livro III, Capítulo 11 do *Contrato social* (1964, t. III, p. 424).

Voltemos ao *Emílio*. Como afirma o texto do Livro I, o ideal para a criança, de uma perspectiva educacional, é ser educada pelo pai. Rousseau antecipa, todavia, uma réplica segundo a qual seria complicado para a figura paterna dedicar-se a uma tarefa desse porte, devido aos “negócios, os serviços, os deveres (...)” (ROUSSEAU, 2004, p. 26). Assentindo à demanda do seu leitor hipotético, o filósofo propõe que se escolha um amigo ou alguém de confiança para executar a tarefa de educador. O ponto que me interessa mais sensivelmente é o de que ao ceder diante da réplica, assentindo à utilização de

---

<sup>3</sup> Sobre a oposição entre o que é mundano e eterno em Agostinho ver, por exemplo, o Livro I da obra *O Livre arbítrio* (1995). O pecado é ali definido como desejo culpável, ou seja, o apego pelas coisas mundanas que podemos perder contra a nossa vontade em detrimento das coisas eternas.



um preceptor em detrimento do pai, já estamos em um caminho da atribulação, isto é, ao largo do que a norma propõe e longe de ser uma exceção adaptar a norma ao caso particular, é antes o caminho por onde percorre a maior parte das ações realizadas por nós, seja do ponto de vista doméstico, político ou social. Não há, por certo, uma perspectiva político-moral que seja atemporal ou aplicável imediatamente ao caso particular. Ao contrário, seja uma norma moral ou os princípios do direito político, ambas devem ser apreendidas como um elemento a ser explicitado no interior de certo contexto histórico ou político específico.

Esse aspecto é bem exemplificado pela figura do legislador, dado que a sua excelência se encontrará justamente na capacidade de saber equilibrar a norma e o fato histórico, fornecendo não as melhores leis, porém, as mais apropriadas ao povo para o qual elas são apresentadas. Essa postura aparece pela primeira vez antes mesmo do *Contrato social*, pois já no parágrafo 110 da *Carta a d'Alembert* Rousseau afirmara que uma boa legislação é, do ponto de vista teórico, facilmente encontrada. Entretanto, a grande dificuldade aparece no momento de sua aplicação. Tanto em 1758 quanto em 1762, o que dará sinais de um bom legislador será a sua capacidade de adequar as leis, tomadas em sua legitimidade, com as especificidades do povo para o qual elas foram feitas, ou seja, pensando no que vai ao encontro do seu interesse. A mesma coisa poderia ser dita sobre o teatro.

Meu objetivo neste capítulo é sobretudo colocar em evidência o fato de que existe no esquema de Rousseau um procedimento filosófico característico de sua reflexão. A norma é estabelecida por uma dupla via, pelo que prescreve a natureza e aquilo que é proposto pelos princípios do direito político em confronto com o caso particular. Gostaria de chamar atenção para o fato de que entre o âmbito normativo e o caso particular, entendido como sendo a maneira pela qual se dão as ações humanas, existe uma tensão perene, construída pelo uso da liberdade e da perfectibilidade, que é uma faculdade ou, mais propriamente, uma atitude que em confronto com as circunstâncias ajuda a desenvolver a imaginação e a razão, como é dito no parágrafo 4 da Primeira Parte do *Discurso sobre a desigualdade* (1964, t. III, p. 142). Em conjunto com a liberdade, a perfectibilidade funciona como um vetor capaz de iniciar uma nova

direção independentemente do que indica a natureza ou as normas do direito político. Essa tensão só é capaz de ser harmonizada, mesmo que temporariamente, por intermédio da arte política, entendida como técnica, artifício humano balizado pelo consentimento dos participantes e que promove a conjugação entre o direito e o fato.

O final do Capítulo I, Livro III do *Contrato social* merece destaque, pois mostra o modo pelo qual a relação entre a norma e o fato é conflituosa, ou seja, não se pode simplesmente aplicar limpidamente o que está no nível do direito ou do ideal no caso particular, sem dar a devida atenção às suas especificidades. Essa perspectiva é fundamental e a partir dela é possível compreender o que está em jogo quando se pensa na produção literária de Rousseau e sua crítica às artes. O problema da articulação entre o melhor e o mais oportuno (entre o direito e o interesse) apresenta-se de tal modo que, para Rousseau, “*o melhor Governo em si mesmo [pode] tornar-se o mais vicioso, se suas relações não forem alteradas segundo os defeitos do corpo político ao qual pertence*”.

(ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 400). No Livro II, Capítulo X do *Contrato social* são apresentadas as várias condições que tornariam um povo próprio para receber uma boa legislação. Mais de dez são elencadas e, além disso, seriam muito difíceis de serem todas reunidas (1964, t. III, p. 390-391). A norma, portanto, entra em uma relação no mais das vezes de impossibilidade com o fato histórico.

A lição a ser tirada é importante: é preciso coadunar os princípios delimitados pela norma com as exigências específicas do caso particular. Se pensarmos na situação da Europa do século XVIII, conforme Rousseau, apenas um país seria capaz de receber uma boa legislação, a ilha de Córsega (1964, t. III, p. 391). Seguindo essa perspectiva, podemos dizer que a festa cívica, mesmo sendo a melhor forma de espetáculo do ponto de vista do direito político, seria inadequada, todavia, para uma cidade com as características de Paris precisamente por causa dos defeitos próprios a essa sociedade.

Tudo se passa como se estivéssemos falando de arquitetura. Assim como o arquiteto não pode simplesmente aplicar seu projeto em certa localidade sem antes verificar as características do solo escolhido para saber se vai ao menos conseguir sustentar a construção, aquele que institui boas leis não deve abordá-las somente nelas mesmas, mas sim examinar se o povo para o qual ele as

destina pode suportá-las, conforme se lê no *Contrato social* (1964, t. III, L. II, Cap. VIII, p. 384-385). O mesmo se dá com a instituição de novas formas de espetáculo, como se pode notar pela concessão polêmica feita no parágrafo 107 da *Carta a d'Alembert*: “Assim, mesmo se for verdadeiro que os espetáculos não são maus neles mesmos, teríamos sempre que procurar saber se eles não o seriam para o povo ao qual eles são destinados.” (ROUSSEAU, 1967, p. 139). Para Rousseau, d'Alembert não teve o tipo de preocupação do arquiteto ao sugerir que os genebrinos deveriam aceitar em sua cidade um divertimento moldado para os parisienses, sem antever os perigos que uma mudança como essa poderia trazer.

Se o teatro não é aceito em Genebra é porque não há compatibilidade entre o princípio republicano de autonomia política, a pobreza, a pequena extensão de sua comunidade, enfim, a simplicidade com a qual conduziram suas vidas e, de outro lado, a atmosfera altamente desigual e luxuosa do chamado palco à italiana visto na *Comédie française*, o principal palco de Paris no século XVIII. Empregando uma analogia agora de ordem médica, Rousseau explicita a mesma dificuldade de conjugação entre a norma e o caso particular da seguinte maneira: assim como o regime das pessoas saudáveis não é próprio aos doentes, do mesmo modo não se deve governar um povo corrompido pelas mesmas leis com as quais se dirige um povo virtuoso. (1964, t. III, L. IV, Cap. IV, p. 452-453).

Essas duas imagens fornecidas por Rousseau, a do arquiteto e a da dieta médica, são pistas importantes capazes de evidenciar a ausência de contradição, casuísmo ou relativismo quando ele diz, por exemplo, que para uma cidade como Paris, diferente de Genebra, seria necessário manter o teatro à italiana. Acrescente-se a isso as peças musicais e uma comédia, *Narciso*, oferecidas ao público parisiense por Rousseau. Diante de nós apresenta-se não uma contradição, mas, como já afirmei, a tentativa, em um movimento pendular, de conjugar os princípios constituintes da norma com as exigências do caso particular.

O direcionamento responsável por mover esta pesquisa parece agora claro: para compreender a crítica ao teatro francês sob a luz da produção literária de Rousseau é preciso saber coadunar os princípios teóricos com a variabilidade

dos casos particulares, movimento que chamo de pendular para preservar o equilíbrio entre os dois polos e marcar, além disso, sua complementaridade.

\*

Até aqui se pode afirmar que entre a norma e o fato ou, se quisermos, entre a natureza e a cultura existe uma distância insuperável. Diante disso, não se trata – outra coisa que tentei ressaltar – de tentar aplicar o ideal, a nível de direito, em um âmbito histórico-positivo por via de sobreposição, e nem avaliar o que é de direito baseado unicamente no fato, um raciocínio que entende como legítima a escravidão porque ela existiu em alguns lugares. Ao aplicarmos esse esquema em um texto como o *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, é possível perceber melhor o exato emprego dos argumentos levantados. O diagnóstico severo feito a respeito da sociedade de corte parisiense no chamado primeiro *Discurso*, pautado por um critério de virtude a partir do qual se valoriza a ausência de artifícios e a simplicidade de comportamento, está bem distante de indicar, em nível prático, a tentativa de constranger os parisienses a se tornarem um grupo de camponeses suíços. Até mesmo porque, caso se tome nas mãos o parágrafo 108 da *Carta a d'Alembert*, a conclusão a que Rousseau chega é a de que o teatro francês é bom para um povo corrompido, e ruim para um povo bom (1967, p. 140), posição que encontra ressonância no *Prefácio a Narciso* e será devidamente analisada adiante. Não se trata tanto de propor uma reforma ou revolução quanto de diagnosticar um problema moral e político.

Vimos como a norma pode se apresentar tanto como o que é de direito face a circunstância em sua pluralidade, como no *Contrato social*, mas também como aquilo que é originário, natural, em face da história, considerada como resultado de um processo de acúmulo de conhecimento em forma de cultura. Essa última perspectiva é explorada no *Emílio* e ainda no *Discurso sobre a desigualdade*, de 1755. O que coloca em marcha a narrativa do chamado segundo *Discurso* é precisamente o movimento cujo objetivo é delimitar, de um lado, o que é originário ao homem (o que chamei de normativo do ponto de vista antropológico) e o que é histórico\circunstancial em nível de cultura, isto é,

Rousseau se propõe diferenciar o que pode ser atribuído à natureza e o que é devido ao artifício humano (1964, t. III, p. 125).

O segundo *Discurso* é dividido em duas partes cuja complementaridade autoriza a tese pendular: na Primeira Parte temos o estabelecimento da noção de natureza, ou seja, o que é essencial à constituição humana a partir do hipotético estado de natureza. A Segunda Parte, por sua vez, propõe narrar os caminhos percorridos pela desigualdade em sua manifestação histórica. O leitor acompanha, portanto, um encadeamento argumentativo recheado de tensão que o leva da elaboração de um ponto de referência abstrato para a investigação, em outro registro, do processo histórico pelo qual se desenvolve a desigualdade política e moral. O modo como Rousseau retraça o caminho teórico percorrido por ele no final da Primeira Parte do segundo *Discurso* e, ao mesmo tempo, aponta para onde sua investigação será conduzida permite claramente a divisão pendular por mim proposta: *“Após ter provado que a desigualdade é dificilmente perceptível no estado de natureza, e que sua influência ali é quase nula, resta-me mostrar sua origem e os seus progressos nos desenvolvimentos sucessivos do espírito humano.”* (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 162). O estado de natureza faz parte do polo normativo, abstrato, pois é hipotético-racional, o que significa que estamos tratando de algo necessário e universal. Contudo, quanto aos progressos da desigualdade, tais quais são analisados na segunda metade da obra, esses são incontestavelmente de ordem histórica, âmbito de contingência porque é estruturado pelo uso da liberdade humana, conduzido pelas vontades dos indivíduos.

Ainda que esses dois polos responsáveis por dar vida ao movimento pendular não possam ser sobrepostos sem intermediação há, por certo, uma complementaridade, carregada de tensão, entre direito e história, a norma e o fato ou ainda entre a natureza e a cultura. É o que me resta deixar claro nesta parte da investigação: de que modo exatamente se complementam ou se conjugam esses dois âmbitos.

A formulação poderia ser feita em forma de pergunta: por qual motivo conjugar âmbitos claramente opostos? A imagem do arquiteto e da dieta médica usadas por Rousseau apontaram a direção da resposta, agora é hora de aprofundá-la. O segundo *Discurso* chama atenção para a importância do



estabelecimento de uma norma de ordem abstrata, nunca atualizada, cuja serventia é, todavia, fundamental, a saber, ter um ponto fixo a partir de onde se pode melhor abordar e valorar o caso histórico. É por isso que a respeito do estado de natureza, mesmo sendo hipotético, é preciso ter dele “*noções exatas para bem julgar o nosso estado presente.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 125). A complementaridade entre o abstrato e o concreto é da ordem da orientação. Exploreemos essa ideia.

No último Livro do *Emílio*, de 1762, o mesmo procedimento pendular será retomado de modo mais detalhado, e merece nossa análise a título de conclusão deste movimento do primeiro capítulo. Refiro-me ao Livro V, quando é feito um resumo do que será discutido no *Contrato social*. Rousseau defende a importância do emprego de uma escala, mesmo que ela esteja enclausurada no reino da possibilidade nunca atualizada, pois nos permitiria entender o modo pelo qual o homem foi constituído e também, do ponto de vista político, a maneira pela qual as instituições humanas podem ser legítimas. Ora, essa escala, a qual podemos também chamar de norma, serviria como uma espécie de ponto de referência a partir de onde é possível atribuir à história das instituições políticas uma valoração positiva ou negativa. Conforme afirma o texto, quem quiser conhecer de modo sadio os governos precisa conhecer ‘o que deve ser’ para assim bem julgar a respeito ‘do que é’ (2004, p. 677). Tomemos o caso do viajante, se o leitor permitir uma terceira imagem para fins de analogia, dessa vez feita por mim. Somente pelo fato de que o viajante não pode alcançar com suas mãos a estrela polar isso não significa que ela não seja fundamental de um ponto de vista prático. Afinal de contas, ela lhe permite posicionar-se em relação ao norte e direcionar-se de modo coerente por entre os caminhos concretos por onde passam seus pés.

O resultado dessa postura filosófica é estratégico para direcionar os esforços de investigação desta tese: para Rousseau, antes de observar o desenrolar da história, de voltar a atenção para a sociedade da qual se é parte com o objetivo de, por exemplo, propor algum diagnóstico ou intervenção, é preciso “*estabelecer regras para as observações, é preciso fabricar uma escala para nela marcar as medidas que se tiram.*” (ROUSSEAU, 2004, p. 677). Essa escala não poderá simplesmente ser sobreposta ao caso particular, como vimos

no caso da legislação, das formas de Governo e tal qual ocorre, como veremos, com a questão do teatro justamente porque é preciso coaduná-la com as especificidades do caso particular.

### 1.1 ENTRE A NORMA E O FATO: ORIGINALIDADE DA CARTA A D'ALEMBERT

A novidade da crítica rousseauniana ao teatro francês, tal qual formulada na *Carta a d'Alembert*, não é apenas sua perspectiva eminentemente política, ponto já abordado em mais de um estudo, mas também e principalmente sua estrutura pendular. A crítica ao teatro se apresenta a partir de um movimento argumentativo entre duas perspectivas, a saber, a universal ou normativa, representada pela ideia um corpo político legítimo, e uma perspectiva que pode ser classificada como circunstancial por ser histórica, portanto, contingente.

Quando não se preserva esse procedimento filosófico, corre-se o risco iminente de interpretar de modo equivocado os argumentos levantados, e foi o que aconteceu ainda no século XVIII. Rousseau chegou a comentar essa confusão, de modo teatralizado, na obra intitulada *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, diálogo interessante em que o autor é desmembrado em dois, um Rousseau verdadeiro e outro falso, construído pelos preconceitos dos seus adversários. Na passagem em questão, relata-se a longa confusão que desdeo início de sua carreira insistiu em pintá-lo como excessivamente radical, ao misturar a ênfase do diagnóstico moral, que flerta com condições ideais, cuja característica é a de tomar a natureza ou o corpo político legítimo como modelo, com um desejo de reforma concreta, de aplicação do ideal ao particular, impulsionado pela pretensa vontade de retornar às condições originárias:

Obstinaram-se em acusá-lo [Rousseau] de querer destruir as ciências, as artes, os teatros, as academias e mergulhar o universo outra vez em sua primeira barbárie, e ele sempre insistiu, ao contrário, na conservação das instituições existentes, sustentando que sua destruição faria unicamente que se acabassem com os paliativos deixando os vícios, e substituir a corrupção pela pirataria. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 935).

A importância dessa passagem não poderia ser por demais ressaltada. Que a eloquência por vezes enfática de Rousseau não nos precipite em classificações exageradas, pois não estamos diante de um adversário convicto das artes, cujo desejo fosse aniquilá-las todas juntamente com as salas de teatro, para assim, finalmente, lançar as pessoas no estado de natureza, reino de transparência. A ideia é completamente outra, preservar as instituições<sup>4</sup>. Contudo, poderíamos nos perguntar, a título de ilustração, por qual motivo não destruir as artes se elas provocam a corrupção?

O diagnóstico em relação aos prejuízos morais do avanço das artes é, de fato, intransigente. O *Discurso sobre as ciências e as artes* mostrou como o desenvolvimento delas é causado pela corrupção da sociedade e consegue ainda intensificá-la. Já o *Discurso sobre a desigualdade* será construído com a intenção de desvelar o que haveria de universal na constituição humana, e como as sociedades puderam chegar no grau de diferenciação encontrado historicamente. A reflexão política, porém, de viés interventor, deve tomar esse processo como um fato dado e a estratégia, nesse âmbito, é usar o mal para desacelerar a corrupção por ele mesmo causada, e não regredir a um estado originário anterior ao estopim inicial de corrupção moral.

Essa espécie de reviravolta (teatral?) cuja movimentação é engatilhada pelo uso pendular de duas perspectivas distintas, mas complementares é brilhantemente explicitada pelo *Manuscrito de Genebra*. Lembremos da afirmação, essencial para esta investigação, e que será retomada por mim adiante em mais de um momento, segundo a qual é com a ajuda da arte aperfeiçoada que é possível reparar os males infringidos à natureza pela arte começada (1964, t. III, L. I, Cap. II, p. 288). Quanto ao teatro, acredito que se passe a mesma coisa: a escolha não é tanto entre natureza e cultura quanto

---

<sup>4</sup> É essa a lição dada no Livro IV do *Emílio*: “*Esperando maiores luzes, preservemos a ordem pública; em todo país, preservemos as leis, não conturbemos em absoluto o culto que é prescrito, não levemos os cidadãos à desobediência, pois certamente não sabemos se é um bem para eles colocar fim em suas opiniões em nome de outras, e sabemos muito certamente que é um mal desobedecer as leis.*” (ROUSSEAU, 2004, p. 443). Apoiado por um argumento como esse, Rousseau pôde negar logo de partida o benefício da entrada de um teatro do tipo francês em Genebra, cidade na qual esse tipo de divertimento era proibido por lei, como será detalhado no momento oportuno.

entre duas formas de cultura. Com efeito, se o diagnóstico moral é crítico em relação aos avanços das artes é porque se vale, como ponto de referência, da ideia de natureza humana que seria, para o autor, essencialmente simples, marcada pela ausência da maioria das paixões presentes em sociedade.

A natureza enquanto norma envolve substancialmente o uso de um ponto de referência antropológico com o objetivo de marcar a distância entre o estado natural e o estado social, pautado pela artificialização e pela ruptura entre o ser e o parecer. Em Rousseau, entretanto, a ação política está inserida no que pode ser chamado de reino de aparências, e é do interior dessa atmosfera que se deve tentar buscar, com a ajuda da arte aperfeiçoada, personificada e utilizada em boa medida pela figura do legislador, a unidade entre os cidadãos, na tentativa de refrear o processo de corrupção moral que coloca em conflito o interesse público e o interesse particular.

O resultado provisório desse esquema teórico é ilustrativo para direcionar as análises desta pesquisa. Quando falamos do teatro e da festa cívica, polos opostos do movimento pendular, não estamos entre a natureza e a cultura, mas entre duas formas de arte, a começada e a aperfeiçoada. Nesse sentido, veremos como a festa cívica é a norma ou o espetáculo ideal de um corpo político legítimo, ou seja, um tipo de arte aperfeiçoada capaz de ajudar no estreitamento do liame social e o teatro, por sua vez, pode ser acusado de intensificar um desnaturamento prejudicial, do tipo egoísta, ponto que será esclarecido mais à frente.

Antes de entrar em detalhes sobre a *Carta a d'Alembert*, parece estratégico realizar um movimento de aproximação ao tema do ponto de vista ainda abrangente da relação entre Rousseau e o teatro, objetivo geral desta investigação.

## CAPÍTULO 2

### ROUSSEAU E O TEATRO: ENTRE A NATUREZA E A HISTÓRIA?

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts.  
(SHAKESPEARE, 2014, Ato II, Cena VII)<sup>5</sup>.

Como já apontou Michel Launay, no livro *Le vocabulaire politique de Jean-Jacques Rousseau*, parte importante do trabalho de escritor diz respeito à arte de escolher as palavras, combiná-las, defini-las, criticar ou transformar seu sentido (1977, p. 10). Ao mesmo tempo, e isso diz respeito ao trabalho do comentador e do leitor em geral, é preciso entender o significado incutido pelo autor em termos essenciais do seu jargão. Postura cujo mérito é evitar estabelecer uma leitura de mão única, anacrônica ou equívoca exatamente porque perde de vista o sentido dos termos e ainda a intenção dos textos. Neste capítulo procuro mostrar como o tema do teatro é um elemento intrinsecamente conectado ao método e também à doutrina filosófica de Jean-Jacques Rousseau. Esse percurso examinará o modo pelo qual a noção de teatralidade funciona como um importante referente teórico capaz de servir como fonte de construção de um vocabulário filosófico, além de pontuar de que forma, na questão do teatro em confronto com a festa, não se trata bem do conflito entre o que rege a natureza e o que foi culturalmente imposto, mas entre duas formas de arte enquanto construtos culturais.

---

<sup>5</sup> “O mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres são meramente atores; eles têm suas saídas e entradas, e um homem em sua vida interpreta vários personagens”.

Quando faço menção ao emprego da teatralidade, interessa notar como não se trata tão somente de um recurso estilístico, mas principalmente de um referente teórico responsável por conduzir e explicitar a reflexão política e moral do filósofo genebrino. Veremos também a maneira pela qual sua obra autobiográfica expõe elementos essenciais de sua personalidade a partir de uma atmosfera ligada ao universo teatral. Em poucas palavras, a construção da narrativa dos textos autobiográficos se vale de elementos teatrais para a elaboração do que pode ser chamado de ‘personagem Rousseau’. Essa estratégia se liga ao fato de que a crítica à entrada de um teatro francês em Genebra será corretamente compreendida caso estivermos cientes do papel dessa arte enquanto referente teórico.

A investigação responsável por dar sentido aos meus esforços será concentrada na crítica ao teatro francês realizada por Rousseau, e a obra fundamental com a ajuda da qual faremos isso é a *Carta a d’Alembert*. Existe, entretanto, uma ligação intrínseca, muitas vezes negligenciada, entre o autor e a poesia dramática (entenda-se teatro em sentido amplo), cujo panorama considero essencial não só para continuar a desvelar em suas premissas e implicações o tema desta pesquisa, mas para explicitar aspectos importantes da produção filosófica rousseauniana. O interesse estende-se tanto ao âmbito teórico-filosófico, em relação ao qual me deterei ao longo dos capítulos seguintes, mas também, como veremos agora de modo sumário, o biográfico e estilístico. Esse trajeto é válido, mesmo necessário, pois o ato de escrita e a vida ou, se quisermos, a teoria e o comportamento estariam conectados: “*Aqui, como em todo o resto, meu temperamento influenciou muito minhas máximas, ou melhor, meus hábitos.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1033)<sup>6</sup>.

O método responsável por conduzir este capítulo é fundamentalmente a análise textual, isto é, mostrar a coerência, consequências e os pressupostos de uma perspectiva filosófica ligada ao

---

<sup>6</sup> Concorro com Jean Starobinski quando diz no Prólogo do livro *Jean-Jacques Rousseau: transparência e obstáculo* que “com ou sem razão, Rousseau não consentiu em separar seu pensamento de sua individualidade, suas teorias e seu destino pessoal. É preciso considerá-lo tal como se apresenta, nessa fusão e nessa confusão da existência e das ideias.” (STAROBINSKI, 2011, p. 9).

teatro a partir da investigação dos textos. No caso de Rousseau, o leitor precisa se confrontar com o fato de que há algo de fortemente ligado ao universo teatral em suas obras teóricas e no modo como ele se descreve nos escritos autobiográficos. A leitura desses textos não diz respeito a algo como uma digressão fortuita porque essa análise, mesmo que seja realizada de modo panorâmico, ajudará a mensurar a função e a importância do aparato conceitual estreitamente conectado ao teatro empregado pelo autor. Apresentar aspectos de sua obra vinculados à poesia dramática tem como função montar, em seu conjunto, um quadro de referência conceitual para entender a relação de Rousseau com o teatro, buscando explicitar a inteligibilidade de sua crítica à entrada de uma companhia teatral em Genebra quando vinculada à sua própria produção literária, tendo como horizonte, insisto, o procedimento filosófico pendular apresentado anteriormente.

## 2.1 A CENA DO MUNDO E A CENA DA VIDA: TEATRO, AUTOBIOGRAFIA E FILOSOFIA EM ROUSSEAU

Normalmente, e não sem razão, presume-se que a vida se localize em um âmbito verídico, o da realidade ela mesma. Isso faz com que uma peça dramática seja a representação de algo, isto é, ela nos apresenta uma narrativa passível de ser compreendida precisamente como simulação da vida, um faz de conta. Pode-se dizer, conforme a definição de arte de indústria presente no *Emílio*, que é desse tipo de arte que o teatro faz parte (2004, p. 246), pois precisa de muitas pessoas para ser realizado. Com efeito, basta pensar no espaço teatral e sua cenografia, figurino dos atores, maquiagem e até mesmo a própria profissão de ator, na medida em que é um tipo de atividade sem ligação com a produção de mercadorias de primeira necessidade, como trata-se de algo possível tão somente em sociedades com alguma abundância.

O que eu gostaria de apontar é o fato de que Rousseau monta a partir da distinção entre ser e parecer uma oposição basilar capaz de nortear sua reflexão filosófica desde o *Discurso sobre as ciências e as artes*. Essa



oposição propriamente teatral entre o ‘o que é’ e o que ‘parece ser’ é um registro, além disso, de onde se deriva outras oposições, tal como ‘dizer’ e ‘fazer’ ou ainda ‘autenticidade’ e ‘alienação’, para usar dois termos caros ao trabalho de Bronislaw Baczko (1974), mas poderia usar também o par ‘transparência’ e ‘obstáculo’, para mencionar o título de um livro importante de Jean Starobinski (2011).

De que lado dessas oposições similares ficaríamos, de que lado ficou Rousseau? Responder a essa questão apressadamente é se filiar a correntes interpretativas distintas: se ficou do lado da natureza, o autor pode ser logo aproximado a um primitivista saudoso, caso contrário, a perspectiva que encontra nele a defesa da entrega total do indivíduo à pátria pode ser equivocadamente conectada ao germe do totalitarismo. A resposta para essa questão não é tão dicotômica como pode parecer porque, na verdade, esses âmbitos opostos como natureza e cultura se conjugam de tal modo no esquema teórico rousseauiano que perguntar sobre uma tomada de posição responsável por se vincular a um dos termos em detrimento do outro não faz sentido, como será visto. Além disso, quanto ao teatro, a oposição fundamental não é tanto entre natureza e arte (enquanto cultura) quanto dois tipos diferentes de arte, a aperfeiçoada e a começada.

A relação de Rousseau com as artes, tema que me interessa de perto, foi por demais íntima para partirmos da ideia de uma recusa indignada de toda forma de cultura. Foi como músico e autor dramático que um dia ele solicitou entrada na República das letras, tendo composto sete peças, em mais de um gênero, como a ópera-tragédia intitulada *Iphis*, que data provavelmente do início da década de trinta, contudo, nunca terminada; um balé heroico, *As musas galantes*; e uma pastoral, *O adivinho da aldeia*, responsável pela sua celebridade enquanto músico, representada pela primeira vez em março de 1753. Rousseau também se aventurou pela comédia, com uma peça chamada *Narciso ou o amante de si mesmo*, redigida em sua juventude, cuja tradução pode ser encontrada no Anexo 4 desta tese. Essa comédia, vale lembrar, contou posteriormente com o retoque de Marivaux e foi representada por duas vezes em dezembro de

1752 pela *Comédie française*. Rousseau ainda produziu uma tragédia em prosa, inacabada, *Lucrecia*, redigida em 1754.

O teatro constituiu o terreno onde a ambição literária do jovem aspirante a autor foi cultivada e, já maduro, o célebre filósofo não renegou essas obras, como é verificado em uma carta endereçada ao seu editor, Marc-Michel Rey, datada de 24 de outubro de 1758, ano da publicação da *Carta a d'Alembert*, quando se comenta a respeito de um compêndio dos seus escritos no qual figuraria, no primeiro volume, o menos importante, contendo as peças de teatro (1967, CC, Carta 716). Lembro ainda da composição de uma cena lírica, elogiada por Goethe, chamada *Pigmaleão*, cuja data é bem tardia, 1762.

Enquanto esteve em Paris, era nas salas da *Comédie française* e da *Comédie italienne* onde ele buscava entretenimento enquanto espectador e, para cortar gastos, nos idos de 1742, recém-chegado à cidade, ia aos espetáculos somente duas vezes por semana, antes de obter ingressos gratuitos destinados aos autores cujas peças haviam sido aceitas na *Comédie Italienne* (1959, t. I, L. VII, p. 287). Durante dez anos, ele dirá em uma nota do parágrafo 166 da *Carta a d'Alembert*, frequentou os teatros parisienses nos dias bons e ruins (1967, p. 186).

Foi nas leituras de obras como as de Racine, Molière e Voltaire, em conversas com Marivaux e Diderot, lendo textos teóricos como os de Horácio, Boileau ou Dubos que Rousseau buscou recursos como escritor: ele absorveu como poucos a atmosfera própria a esse universo, o que teve real importância para a formação do seu pensamento e construção do seu vocabulário filosófico.

O teatro, de fato, era o entretenimento por excelência do meio culto francês setecentista, além de ser um tema responsável por promover intensa reflexão filosófica, arrebatando a atenção de vários dos mais proeminentes pensadores da época<sup>7</sup>. Esse fenômeno, normalmente

---

<sup>7</sup> Indico a leitura da bela nota de rodapé, a de número 2, presente na Introdução do livro de Luiz Roberto Salinas Fortes, *Paradoxo do espetáculo*, em que ele aponta o modo como muitos autores no século XVII e XVIII empregavam o termo 'teatro' ou 'espetáculo' para servir de metáfora para ilustrar alguma ideia (1997, p. 21-22). Citemos dois exemplos usados no estudo de Luiz Roberto Salinas Fortes. Fontenelle, nos *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos*, diz que a natureza "é um grande espetáculo que se parece com a ópera." (FONTENELLE, 1724, p. 22). Assim, o cientista seria justamente aquele que se infiltraria nos

chamado de *teatromania*, é brilhantemente manifestado pelo perfil intelectual de dois dos mais representativos filósofos do século XVIII francês: Voltaire e Diderot. Não só eles escreveram peças, como Rousseau, mas defenderam o benefício moral dessa arte, cada um a seu modo, além de mostrarem interesse pela vivência do ator. Voltaire, é verdade, contracenava em representações particulares e, no caso do Diderot, ele mesmo relata no *Paradoxo sobre o comediante* como teria balanceado entre a filosofia e a profissão de ator (2005, p. 314)<sup>8</sup>. A glória na carreira de dramaturgo era o ápice da carreira literária e talvez isso ajude a entender porque tenha servido como uma espécie de operador retórico, não só para Rousseau, como para a filosofia do período.

Vejamos mais detalhadamente como a reflexão filosófica de Rousseau se liga ao teatro na medida em que, por exemplo, ele se vale de um léxico do tipo teatral para construir tanto um vocabulário filosófico quanto para proceder a uma crítica da sociedade do seu tempo. Trabalho que ainda está por fazer, haja vista o pequeno, mas interessante livro introdutório de André Charrak intitulado *Le vocabulaire de Rousseau* (2002). A ideia da obra é basicamente explicar a partir de verbetes os principais termos com os quais o filósofo genebrino se expressa. Em meio a verbetes como ‘vontade geral’, ‘educação’ e ‘cidadão’ não há, surpreendentemente, nenhuma menção a termos como ‘teatro’, ‘teatralidade’, ‘aparência’, ‘representação’ ou ‘ator’.

As referências diretas à poesia dramática, porém, se multiplicam na letra de Rousseau, apresentando-se incessantemente em seu horizonte de reflexão. Elas aparecem na forma de exemplos, metáforas ou recursos de escrita, mas também, algo em relação ao qual mais me interessa sublinhar,

---

bastidores desse espetáculo para estudar o funcionamento das roldanas, cordas e engrenagens graças às quais o personagem ganha voo diante de uma audiência estupefata. Voltaire, no *Ensaio sobre os costumes*, compara o universo a uma “vasta cena de pilhagens abandonadas à própria sorte.” (VOLTAIRE, 1818, p. 537).

<sup>8</sup> R. S. Ridgway, no artigo intitulado *Voltaire as an actor* (1968), comenta sobre as peças privadas nas quais Voltaire participava como ator. Sobre Diderot, Yvon Belaval, no livro *Esthétique sans paradoxe*, trata da relação entre Diderot e o teatro no primeiro capítulo da obra, chamado de *A vocação teatral*, momento em que o comentador aponta a ausência de informações seguras sobre a infância e adolescência de Diderot, contudo, seria possível dizer que foi no colégio *Louis-le-Grand* a descoberta de sua vocação para a arte teatral, além de sua primeira experiência com a prática do ator. (1950, pp. 13-45).

enquanto categoria a partir da qual se pode refletir sobre temas filosóficos, buscar um vocabulário para lhe dar forma, além de ser o registro a partir de onde o filósofo genebrino ambienta sua vida. Concentremo-nos primeiramente no último ponto, o da ambientação dramática da autobiografia.

\*

No Livro VI das *Confissões*, Rousseau se reconhece tímido tal qual certo personagem de Marivaux, o Marquês de Legs (1959, t. I, p. 250), no Livro IX a comparação recai sobre outro personagem, George Dandin, de Molière (1959, t. I, p. 472): aproximações ainda mais interessantes por se tratarem de personagens teatrais. É esse o registro no qual ele situa não só a descrição de sua personalidade, mas também as suas ações, algo claramente elucidado quando um episódio vivido por ele é referido como se fosse uma cena (1959, t. I, L. IV, p. 141). Ao contar certo episódio de infância, a anedota da noqueira, em tom de gracejo o filósofo genebrino desafia seu leitor a não tremer durante a leitura dessa horrível tragédia: “*Oh vós, leitores curiosos da grande história da noqueira do terraço, escute a horrível tragédia (...) e abstenha-se, se puder, de tremer.*” (ROUSSEAU, 1959, L. I, p. 21). Vale dizer que o seu processo de reflexão é descrito como caracteristicamente conturbado de modo semelhante à mudança de decoração do palco da ópera italiana (1959, t. I, L. III, p. 113-114).

A narrativa autobiográfica, responsável por propor seu retrato, pintado exatamente de acordo com a natureza em toda a sua verdade, como é dito na Apresentação à Primeira Parte das *Confissões* (1959, t. I, p. 3), se vale curiosamente do teatro, reino da aparência, não só enquanto metáfora, mas também em forma de vocabulário. Esse aspecto corrobora o fato de que, apesar da oposição, o âmbito artístico e o da natureza se conjugariam. Teremos oportunidade de voltar a esse ponto com o objetivo de esclarecê-lo.

Se as peças teatrais de sua autoria são hoje pouco lidas, passagens memoráveis de outras obras revelam como é intenso o uso da literatura e de recursos propriamente teatrais enquanto estratégia argumentativa. Basta

tomarmos nas mãos a inflamada prosopopeia de Fabrício, presente no primeiro *Discurso*, a cena do estabelecimento da propriedade, em forma de apóstrofe, na abertura da segunda Parte do segundo *Discurso* ou ainda a chamada Iluminação de Vincennes, relatada na *Carta a Malesherbes*: são artifícios essencialmente literários capazes de mostrar como o recurso aos lances teatrais se apresentam frequentemente como desfecho ou introdução aos elementos propriamente teórico-filosóficos. Sua obra pedagógica intitulada *Emílio* bem poderia, como afirmou Luiz Roberto Salinas Fortes, ser vista como uma peça dramática preenchida por cenas pedagógicas e episódios patéticos, tal qual o do charlatão da feira com seu pato magnetizado, mas também as danças e pantomimas (1997, p. 24-25 e 142).

O recurso ao teatro pode ainda ser o da metáfora explicativa ou exemplo erudito, aspectos amplamente instrutivos para entendermos a conexão entre a arte dramática e a construção de um léxico filosófico. É o que acontece quando, no Livro I do *Emílio*, de modo a corroborar a maneira pela qual a ama-de-leite seria importante na antiguidade, ele cita o fato de que nas peças de teatro dos antigos normalmente ela é a confidente (2004, p. 40). Em um texto pouco conhecido como o *Ensaio sobre os acontecimentos importantes em que as mulheres foram a causa secreta* é empregado uma metáfora ao mesmo tempo importante e frequente na letra do autor: ao tratar sobre um tema historiográfico se fala em história do teatro do mundo (1961, t. II, p. 1257-1259). É como se o observador e estudioso da história testemunhasse no palco no qual se estruturam as sociedades o desenrolar do enredo das ações humanas. Ao pensar na estrutura e, como veremos, na gênese da socialização, assim como a da sociedade, é também o registro teatral aquele escolhido para dar forma à descrição.

Mesmo em uma obra científica, como é o caso das *Instituições químicas*, esse tipo de metáfora aparece, como se pode ver no Livro 2, Capítulo I, primeiro parágrafo, quando a natureza é comparada a um teatro em relação ao qual poucos conseguiriam enxergar o conjunto, arrebatados por um ou outro aspecto mais marcante ou mais acessível à sua compreensão. Metáfora que será retomada adiante por mim. No Livro IV do

*Emílio* fala-se da “cena do mundo” (2004, p. 333) e também em “palco do mundo” (2004, p. 335). Essas metáforas de fundo teatral são ilustrativas na medida em que podem nos esclarecer em relação ao modo como, para apresentar um homem em toda a verdade da natureza nas *Confissões* (1959, t. I, L. I, p. 5), Rousseau solicita surpreendentemente o mundo teatral, reino da aparência.

É preciso ter em mente que as sociedades humanas estão historicamente em um palco de aparências e de artifícios, diagnóstico realizado no primeiro *Discurso* e desenvolvido no segundo *Discurso*. Posto isso, é possível entender o motivo pelo qual Rousseau busca um ponto de apoio, uma escala, em outro lugar, a saber, na ideia de natureza, espécie de grau zero de sociabilidade e cultura, modelo abstrato, inacessível, com o qual, não obstante, por ser um ponto fixo mede-se e avalia-se as instituições humanas em sua existência histórico-efetiva. Dentre a multiplicidade de usos que a noção de natureza tem na obra de Rousseau e na filosofia do século XVIII, como já mostrou Jean Ehrard, no livro *L’idée de nature en France à l’aube des lumières* (1970), a que mais interessa desenvolver, neste trabalho, é aquela entendida como ponto de referência a partir de onde se mede o grau e a direção da desnaturação das sociedades históricas. De uma perspectiva política, serão os princípios do direito político que serão conjugados enquanto norma com a especificidade do caso particular.

O emprego frequente de aspectos envolvendo o teatro não se limita às metáforas ou exemplos eruditos, pois não se trata apenas de uma figura de linguagem, já que se confunde com as possibilidades do discurso filosófico. Com efeito, é do interior do mundo de aparência, no palco do mundo, de onde a figura do sábio, do filósofo ou do legislador pode surgir e atuar no espetáculo da política. Isso acontece porque é no registro social, de convenções, já marcado pelo afastamento da natureza onde a política se faz, tentando criar artificialmente com a ajuda da arte o liame social capaz de formar uma unidade fundamental responsável por dar legitimidade ao corpo político em um processo pelo qual se transforma a natureza humana.

\*

Gostaria de sublinhar o fato de que acompanhando um enorme número de menções ao universo teatral, componentes do seu vocabulário filosófico, encontramos ainda na letra de Rousseau a utilização frequente de efeitos próprios à poesia dramática como a ênfase, grandiloquência, conflito, complô e também, usando uma expressão de Victor Goldschmidt, as “*fórmulas surpreendentes*” que o leitor por vezes é tentado a deslocar do seu contexto (1983, p. 11). Esses aspectos conferem à sua filosofia algo de sedutor e enganoso, caso as afirmações enfáticas não sejam compreendidas em consonância com os seus princípios teóricos ou ainda quando suas concessões são tomadas como parte de sua posição. Tudo se passa como aponta a metáfora da natureza enquanto teatro citada anteriormente: no caso da filosofia rousseuniana, seria preciso enxergar o conjunto da obra e não apenas facetas de um fraseado intempestivo.

Para compreender o alcance e o sentido da crítica ao teatro francês diante da recusa de sua introdução em Genebra é preciso relacioná-la ao conjunto da obra, pois separadamente essa crítica não é mais do que a expressão de um dos polos do movimento pendular, e caso seja tomada como um todo permite apenas conclusões incongruentes. Antes de tratar dos princípios, como parte da estratégia de construção de um referente teórico entre Rousseau o teatro, vejamos mais detalhadamente a utilização do universo teatral nos textos autobiográficos.

## 2.2 A AUTOBIOGRAFIA COMO *MISE EN SCÈNE*

Nada mais patético, no sentido de uma linguagem que se vale da emoção, do que o modo como Rousseau oferece sua descrição nas obras autobiográficas, textos carregados com um tom trágico e, por vezes, dramático, próximo mesmo do chamado drama burguês diderotiano, como tentarei defender. Rousseau pinta de si um retrato psicológico\moral no qual a teatralização aparece não como mero mecanismo de camuflagem ou decoração, recurso do hipócrita e do poeta, porém, como o veículo privilegiado de explicitação do que podemos chamar de “personagem



Rousseau”: colérico, apaixonado, sensível, paranoico, grandioso, baixo ou perseguido, foram vários os papéis com os quais se engajou.

Philippe Lejeune define a autobiografia como um “*relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência quando coloca-se o acento principal sobre a vida do indivíduo, em particular sobre a história de sua personalidade.*” (LEJEUNE, 1975, p.14). Essa definição, ao ser aplicada no caso de Rousseau, deve ser ligada a um aspecto importante explicitado por Bronislaw Baczko, quando afirma que as *Confissões* participam de um projeto de construção de um modelo filosófico e moral – mas também literário – da personalidade e de seu destino (1974, p. 164). Me concentrarei na explicitação da perspectiva literário-teatral e, caso esteja correto, poderemos perceber como essa ideia de modelo (e aqui entramos no âmbito da natureza) se conjuga com o caso particular a partir do recurso teatral.

Mais uma precisão metodológica deve ser feita: como abordarei as *Confissões* e outros textos autobiográficos enquanto obras literárias, perguntar sobre a veracidade factual do relato perde importância. Não pretendo, portanto, colocar em xeque os sentimentos descritos ou procurar uma razão de ordem psicológica para explicá-los, não interrogarei o texto autobiográfico em seu aspecto factual porque é possível ser sincero, autêntico, deixando de lado a precisão dos fatos quando a memória afetiva é aquela responsável por conduzir o relato, e é o que acontece com boa parte desses textos.

O que me interessa propriamente é acompanhar a articulação argumentativa de momentos emblemáticos para a compreensão da relação de Rousseau com o teatro e seu vocabulário ligado a essa arte. Não é preciso muito esforço para ficar evidente como a percepção que ele tinha de si mesmo é altamente ligada a uma atmosfera teatral. Afinal de contas, estamos falando de um autor que afirma em diversas ocasiões ter o espírito e uma curiosidade de tipo romanescas<sup>9</sup>. Mais do que isso, alguém cuja

---

<sup>9</sup> No Livro I das *Confissões* (1959, t. I, p. 8) Rousseau diz ter formado em sua infância noções bizarras e romanescas da vida humana (1959, t. I, p. 8); na p. 17 do mesmo Livro I, ele diz ter um espírito romanesco; já na p. 77, agora no Livro II, é mencionado como ele possuiria uma espécie de loucura romanesca da qual nunca pôde se curar; na p. 89 do Livro III, o filósofo genebrino comenta como se valeu, em certa

cabeça não saberia apenas embelezar as coisas, porém, criar (1959, t. I, L. IV, p. 171-172). A literatura e o teatro estão presentes na descrição de sua personalidade e, aliás, forneceram a essa imaginação efervescente o veículo para catalisar sua energia criativa e filosófica. Rousseau pensa filosoficamente por meio do drama e ambienta sua vida e seus argumentos igualmente de modo dramático.

No Livro I das *Confissões*, ele diz ter tomado consciência de si durante a leitura de romances e também algumas obras de Molière (1959, t. I, L. I, p. 9). Temos aqui, como já foi notado pela literatura secundária, a simultaneidade entre a aparição da consciência de si enquanto indivíduo e a consciência de si como leitor<sup>10</sup>. Esse contexto teria sido responsável por ter formado no filósofo genebrino um gosto pelo heroico e romanesco que não cessou de aumentar na vida adulta. Tais leituras teriam alterado seu temperamento e, conforme conta, “(...) elas formaram em mim uma razão de outra tẽmpora, e me deram da vida humana noções bizarras e romanescas das quais a experiência e a reflexão jamais puderam me curar.” (ROUSSEAU, 1959, t. I, L. I, p. 09). Duas características importantes, ‘bizarro’, no sentido de excêntrico e ‘romanesco’, afeito às ficções e quimeras, apresentam uma propensão fundamental para a dramaticidade.

---

oportunidade, de um expediente romanesco para se livrar de uma situação complicada; os exemplos não param aí: na p. 98, ainda do Livro III, lemos sobre os projetos romanescos do autor; na p. 158, do Livro IV repete-se a menção aos projetos romanescos; na p. 164 do mesmo Livro ele diz ter uma curiosidade adjetivada precisamente de ‘romanesca’; na p. 543 do Livro X afirma ter um espírito romanesco; já na p. 640, Livro XII, declara ter traçado projetos romanescos. Em uma obra como a *Carta a Malesherbes*, precisamente na segunda carta, datada de 12\01\1762, pode-se ler: “(...) com seis anos Plutarco tombou-me nas mãos, com oito eu o sabia de cor. Tinha lido todos os romances, eles me fizeram derramar baldes de lágrimas antes da idade em que o coração se interessa por romances (...) daí se formou em mim esse gosto heroico e romanesco que só aumentou até o presente”. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1134). No que diz respeito à literatura secundária e quanto à relação de Rousseau com os romances, é incontornável o livro Jean-Louis Lecercle, *Rousseau et l’art du roman*, de 1969. Sobre sua imaginação e personalidade romanescas, chamo atenção principalmente para o capítulo I, chamado *Une âme romanesque* (1969, pp. 11-38).

<sup>10</sup>Ver a obra *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, de Jean Starobinski. Segundo o comentador, “sem dúvida, não é sem importância que a consciência de si date, para Jean-Jacques, de seu encontro com a literatura.” (STAROBINSKI, 2011, p. 16). Ver também, do mesmo autor e presente na mesma obra, o ensaio chamado *O afastamento romanesco* (2011, pp. 450-477). Ainda de Starobinski, ver o livro intitulado *L’oeil vivant* (p. 120\121). Jean-Louis Lecercle, por sua vez, no estudo intitulado *Rousseau et l’art du roman* (1979) afirma a mesma coincidência da consciência de si enquanto indivíduo e a consciência de si como leitor: “A consciência de Jean-Jacques, na aurora do seu desenvolvimento, já é a de um leitor de romances.” (LECERCLE, 1979, p. 11).

Em um texto de juventude, pretendendo advertir seu leitor a respeito de algumas particularidades do seu caráter para deixá-lo prevenido em relação ao que poderia encontrar nos seus escritos é estabelecido mais uma vez a relação entre teoria e personalidade: “*nada é mais dissemelhante de mim do que eu mesmo.*” (1959, t. I, p. 1108)<sup>11</sup>. A variação em termos de estado de humor pela qual passava não se limitaria, como havia dito Boileau sobre o homem em geral, a mudar do branco ao preto, pois ele transitaria pelos outros tantos matizes de cor possíveis. Rousseau seria, enfim, mais variável do que um camaleão (1959, t. I, p. 1108): tudo se passa como se estivéssemos lendo uma descrição feita por Diderot das habilidades do ator David Garrick<sup>12</sup>.

O tom elevado da escrita rousseauiana, o acento dramático, por vezes trágico, que reivindicam a uma só vez o ineditismo e a exclusividade são traços igualmente importantes e que, no caso das obras autobiográficas, o conectam fortemente ao universo teatral, aspecto responsável por conferir um ritmo intenso à leitura do texto. Sobre o ineditismo, apesar das *Confissões* agostinianas e a despeito dos *Ensaio*s de Montaigne, duas obras com teor autobiográfico, Rousseau afirma logo no início do Livro I que o seu empreendimento das *Confissões* é sem precedente (1959, t. I, p. 05), aspecto já comentado por Jean Starobinski, na obra *Transparência e obstáculo* (2011, p. 252). Até mesmo coisas comuns, na letra do texto, ganham contornos hiperbólicos e flertam com o

---

<sup>11</sup> Trata-se do *Le Persifleur*, texto de abertura de um periódico de crítica literária, projeto que ademais nunca foi levado a cabo, que seria realizado em parceria com Denis Diderot. Ver também o Livro I das *Confissões* quando Rousseau afirma sobre si que tinha um “*caráter afeminado, porém, indomável, que, flutuando sempre entre a fraqueza e a coragem, entre a suavidade e a virtude, me levou a entrar em contradição comigo mesmo*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 12). No Livro III, por sua vez, lemos que “*há tempos em que eu sou tão pouco semelhante a mim mesmo que me tomariam por um outro homem com caráter oposto.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 128). Já no Livro IX, lemos como Rousseau teria um temperamento tímido e do tipo combustível (1959, t. I, p. 446).

<sup>12</sup> Penso especificamente no *Paradoxo sobre o comediante*, quando se conta uma anedota envolvendo David Garrick e algumas cenas que ele tinha prontas para representar em jantares ou reuniões festivas. Conta-se que em uma dessas oportunidades ele teria colocado a cabeça entre dois batentes de uma porta “*e no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da alegria ensandecida à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e de volta deste último àquele com o qual começara.*” (DIDEROT, 2005, p. 296).

extraordinário porque a descrição eleva Rousseau à categoria do único, e ele conclama sem cessar sua exclusividade.

Em carta a Monsieur Altuna, datando de 30 de junho de 1748, por exemplo, ao reclamar de uma cólica, aspecto que pode ser considerado baixo, Rousseau comenta de tal maneira a trazer um tom grave para o acontecimento, pois não se trata de qualquer cólica, porém, “*a mais terrível que jamais alguém sentiu.*” (ROUSSEAU, 1974, p. 22). Na segunda *Caminhada dos Devaneios de um caminhante solitário* a ênfase na singularidade e o tom grandiloquente se mantêm: “*Tendo então formado o projeto de descrever o estado habitual da minha alma na mais estranha posição onde se possa encontrar um mortal.*” (ROUSSEAU, 1959, p. 1002). O parágrafo inicial da primeira caminhada dos mesmos *Devaneios de um caminhante solitário* é emblemático pelo seu caráter patético, e bem vale a análise:

Eis-me então sozinho sobre a terra, não tendo mais irmão, próximo, amigo ou sociedade que não a mim mesmo. O mais sociável e o mais amoroso dos humanos foi dela proscrito por um acordo unânime.” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 995).

A primeira frase da passagem tem uma forte carga dramática. O uso do artifício da conclusiva ‘então’, que leva o leitor a se questionar a respeito do que teria antecedido a afirmação é uma estratégia capaz de condensar uma intensidade importante. A narrativa não tem propriamente um início, pois ela é uma espécie de conclusão que escamoteia as premissas, marcada pela formulação inicial ‘eis então’. Ele não está apenas sozinho, apartado, uma vez que a punição em relação a qual se vê atingido será intensificada pela crueldade, pois quem está forçadamente sozinho também é o mais sociável dos humanos. Se não fosse o bastante, uma terceira e quarta cargas dramáticas são adicionadas, já que estamos falando do mais amoroso, frente a uma punição perpetrada por um acordo unânime: eis o último golpe, o da unanimidade, pois foi o conjunto das pessoas bem quistas pelo amoroso e necessárias ao sociável que o excluíram de seu convívio. Temos diante de nós nada menos do que o infortúnio da virtude.

O caráter singular do personagem construído pelas obras autobiográficas é constantemente afirmado, e sua história, como a de toda tragédia ou drama, é orientada por um conflito fundamental contra o qual lutou sem sucesso, pois da maneira como Rousseau relata seria o seu destino que exigiria satisfação. “*Nasci enfermo e moribundo; custei a vida à minha mãe e meu nascimento foi a primeira das minhas infelicidades.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, L. I, p. 7). Quando comenta a respeito de uma época em que vivia em Paris, antes de ganhar fama como escritor, ele diz que “*assim começa em sua primeira origem a cadeia de minhas infelicidades.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 549); na sétima caminhada dos *Devaneios* lemos como sua sina é a mais triste já vivida por algum mortal (1959, t. I, p. 1073). Nessa *mise en scène* de sua personalidade estão presentes o acento hiperbólico e o conflito, pontos basilares da sua narrativa, e sintomaticamente características vinculadas ao herói trágico. Entretanto, ao mesmo tempo, Rousseau se mostra como uma figura comum, sem relevância política capital, propondo uma narrativa que não se isenta de fazer uso de elementos baixos, no sentido de não terem gravidade, aspecto que o aproximaria do drama ou comédia séria propostos por Diderot.

Não esqueçamos que ele mesmo se descreve como um ‘*pobre herói*’ no Livro IV das *Confissões* (1959, t. I, p. 163), antonomásia interessante porque reúne termos antitéticos. Tenhamos em mente, por um momento, o teatro clássico francês: nele, o adjetivo ‘pobre’ no sentido de baixo ao ser enfileirado ao lado do substantivo ‘herói’ aproxima dois termos normalmente separados. O herói trágico é uma figura cuja grandiosidade social ou política é latente e, mesmo se tem de enfrentar dificuldades terríveis, há sempre alguma pompa no seu discurso e comportamento, de modo que o adjetivo ‘pobre’ parece deslocado quando pensamos em um herói clássico<sup>13</sup>. Contudo, o drama burguês defendido por Diderot em textos como

---

<sup>13</sup> Na Primeira Parte da obra de Jean-Baptiste Dubos, especificamente na Seção XIV, ele defende que o objetivo da tragédia é excitar terror e compaixão no espectador. O poeta, dessa forma, no caso de uma tragédia apresenta ao público uma história cujo protagonista, de caráter valoroso e dotado de grandiosidade política ou social, se vê obrigado a enfrentar uma situação de infelicidade a partir, por exemplo, de uma dificuldade que precisa ser vencida. Isso causaria uma sensação de piedade e terror.

*Conversas sobre o filho natural* e *Discurso sobre a poesia dramática*, tem como objetivo, em termos gerais, alçar o indivíduo comum a uma existência séria, capaz de comportar gravidade: eis uma estrutura na qual é possível acomodar a descrição feita por Rousseau de si mesmo.

A imagem do humano representada pelo protagonista da tragédia do teatro clássico era, sobretudo, do tipo aristocrática. O que Diderot tentou com o drama foi, repito, revestir de gravidade a existência também o burguês, alguém sem nobreza, ligado predominantemente ao comércio, mas que não é ordinário. Coincidentemente, essa é parte importante do projeto rousseauiano. Para Bronislaw Baczko, ele teria sido um dos primeiros a introduzir na literatura uma certa altivez (*fierté*) plebeia (1974, p. 155). É difícil corroborar essa afirmação sem um estudo exaustivo da produção literária ocidental, mas para os nossos propósitos não importa tanto o aspecto inaugural do que sua simples presença. Acrescento ser justamente em um flerte entre o grandioso e o baixo, mas não criminoso, que pendula Jean-Jacques Rousseau, passando da “*sublimidade do heroísmo à baixeza do vagabundo [vaurien]*.” (ROUSSEAU, 1959, t. I, L. I, p. 39). Nas anotações do agente de polícia responsável pela censura editorial de Paris entre 1748 a 1753, chamado Joseph d'Hémery, estudadas por Robert Darnton, Rousseau está listado entre os ‘*gens sans état*’, pessoas sem importância social que passavam de um emprego a outro sem muita estabilidade (1984, p. 5). Vale lembrar da afirmação presente logo na Abertura do Livro I do *Contrato social* conforme a qual Rousseau não teria importância sócio-política capital, pois não era nem príncipe nem legislador (1964, t. III, p. 351), ainda que fosse, é verdade, um cidadão genebrino, algo capaz de revesti-lo com certa elevação e exclusividade.

Funde-se no personagem autobiográfico o herói de duas tradições teatrais, para quem a região da mediania não convém. Ele pode ser muito grandioso ou baixo, mas não ordinário: “*Na ordem sucessiva de meus gostos e minhas ideias, fui sempre ou muito alto ou muito baixo. Aquiles ou Térsites, por vezes herói, por vezes patife.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, L. III, p. 91). Aniquila-se, em certa medida o maniqueísmo do teatro clássico, ao menos o protagonista que vemos ser evidenciado não é alguém

exclusivamente bom ou mau, porém, que transita entre esses campos inserido em uma atmosfera do tipo realista e essencialmente teatral. Rousseau, um herói: esse não seria antes o comportamento de uma pessoa que se entendia absurdamente como uma espécie de profeta, messias de uma verdade até então inaudita? Não é meu objetivo fazer uma análise psiquiátrica, interessa-me muito mais compreendê-lo como figura literário-filosófica, com o objetivo de entender o seu vocabulário teatral, empregado para que pintasse seu retrato, mas também e principalmente o modo como esse universo se articula com a sua reflexão política e moral. Poderia ainda dizer que seria ingenuidade tentar assegurar o heroísmo de Rousseau para mostrar, por exemplo, que ele estaria calculadamente tentando passar essa impressão ou que, de outro modo, ele seria mesmo uma espécie de herói<sup>14</sup>. Ora, o fato de que seus restos mortais foram levados em uma espécie de procissão ao *Panthéon*, monumento dedicado aos heróis da pátria francesa, não é prova suficiente de certo heroísmo?

A descrição que caracteriza o personagem autobiográfico não coloca em questão a obra teórico-filosófica, mas acredito que a complementa. Minha pretensão com este capítulo foi especialmente a de mostrar como o relato de si nas obras autobiográficas guarda aspectos com a ajuda dos quais podemos apontar para o caráter intrinsecamente teatral de sua narrativa e recursos de escrita. Teremos a oportunidade, mais adiante, de analisar o Prefácio da *Carta a d'Alembert*, e assim de desenvolver mais detalhadamente essa ideia, buscando entender, na leitura do texto, como é possível pensar a atividade da escrita enquanto um ato heroico.

Jean Starobinski comenta um ponto importante sobre a *mise en scène* percebida nas obras autobiográficas, mais especificamente a respeito

---

<sup>14</sup> Rousseau, no fim da vida, se tornou para diversas pessoas uma espécie de diretor de consciência. Que se leia as cartas enviadas para ele nos últimos anos de sua vida ou, por exemplo, a introdução do livro de Raymond Trousson, *Rousseau raconté par ceux que l'on vu* (2004). Os peregrinos que iam visitar seus restos mortais em Ermenonville, muitos deles de importância política, frequentemente se interessavam até mesmo pelos pertences de Rousseau com o objetivo de tão somente tocá-los, desejando se aproximar de alguma forma dessa figura que ia ganhando cada vez mais um estatuto quase mítico. Aspecto que ajuda a confirmar o caráter heroico atribuído a ele.



do comportamento teatral rousseauniano, ao retomar algumas críticas dirigidas contra o projeto das *Confissões*:

Muitos críticos, a partir das declarações das *Confissões*, mostraram o aspecto teatral e forçado dessa conduta. (...) se há desempenho teatral em tudo isso, é aquele que a sociologia pode descobrir em todo compromisso sério e deliberado (...)” (STAROBINSKI, 2011, p. 383).

De uma perspectiva metodológica, minha interpretação não aborda as afirmações das obras autobiográficas de modo a entendê-las como forçadas. Como poderíamos fazê-lo? ‘Forçadas’, mas de que maneira, se o factual não necessariamente está ligado à memória afetiva, se a apreensão que cada um faz de si mesmo dificilmente pode ser objetiva e, caso haja equívoco ou mesmo mentira, isso sinaliza não uma farsa, mas antes os traços fundamentais a partir dos quais uma personalidade se constrói e se manifesta. Caso Rousseau, tal como se descreve, pinta um retrato capaz de aproximá-lo a uma figura heroica, a conclusão não é a de que sua apreensão de si mesmo é forçada, mas a de que o teatro está surpreendentemente próximo de suas ambições e abordagem em relação à sua experiência de vida. A justificação de Jean Starobinski segundo a qual as *Confissões* tratam de um empreendimento sério, provavelmente no sentido de sincero, ainda que seja um relato entremeado de elementos lírico-teatrais não parece esclarecer completamente o ponto.

Minha abordagem das *Confissões* é a partir da ideia de que se trata de um trabalho artístico. De modo que talvez seja sem importância perguntar pela verdade factual ou sinceridade, pois nem sempre o compromisso de uma obra literária é com os fatos em sua fixidez monótona. Principalmente se a narrativa está ligada a um discurso que visa retrair a memória afetiva, oscilante, de um autor hipersensível, interpretando momentos vividos tanto como o agente empírico quanto o escritor que descreve, retoca e cria. Nesse caso, pode haver autenticidade sem estar acompanhada da sinceridade. Não devemos nos colocar nem em um extremo nem em outro, ou seja, não se trata de uma escrita forçada,

baseada em uma análise de tipo psicologizante e nem de um discurso que se pretende completamente factual-descritivo, do tipo documental.

O panorama pelas obras autobiográficas, em mais de um momento teatralizadas, tem uma importante serventia metodológica. É preciso que estejamos atentos ao modo pelo qual a ligação do autor com o universo teatral é essencialmente estreita, mesmo intrínseca. O resultado a que se chega não é tanto o de marcar a frequência das referências ao teatro, seja para mostrar sua existência quanto para defender sua importância, coisa que todo leitor atento pode perceber, mas chamar a atenção para algo mais interessante: mostrar como não se trata apenas de metáforas, empregadas como parte de um arsenal de figuras de linguagem porque Rousseau emprega o vocabulário da arte teatral não simplesmente para, de modo pitoresco, ilustrar sua personalidade ou tese teórica, trata-se antes do referente a partir de qual se pensa não só a experiência de vida, mas também a política e as relações sociais. Essa perspectiva nos servirá como diretriz no que diz respeito à compreensão de sua crítica ao teatro francês. Ao fim e ao cabo, o campo lexical de onde emana a abordagem filosófica está essencialmente vinculado ao teatro.

Esse primeiro movimento da investigação tem um ganho importante. O teatro, na letra de Rousseau, é alçado a um reino arquetípico ou ainda a uma categoria a partir da qual ele pensa sobre sua personalidade, mas também, como veremos, a constituição da vida social e o âmbito da política. Temos diante de nós não um conceito cuja complexidade deve ser analisada em busca do que podemos chamar de definição porque o uso do teatro é por demais amplo para ser assimilado a um conceito unívoco. Trata-se antes de um registro ou de uma noção no interior da qual é possível compreender o pensamento político rousseauiano, além de colocar e responder questões próprias ao funcionamento da sociedade. Concluamos esse quadro panorâmico no que concerne a relação entre Rousseau e o teatro do ponto de vista das obras autobiográficas.

Caso o trajeto feito até agora esteja correto, pode-se concluir que fazer de Rousseau um inimigo da arte é insustentável. Contudo, essa conclusão é acompanhada de um problema que precisa de solução. De que

maneira entender o modo como se relaciona a crítica radical à entrada de um teatro em Genebra e a aceitação de sua presença em Paris, além da redação de textos literários e, ao mesmo tempo, a presença constante em suas obras de elementos da poesia dramática? A impressão não é simplesmente a de opiniões difíceis de serem conciliadas, mas sim diametralmente opostas. A *Carta a d'Alembert*, assim como o *Discurso sobre as ciências e as artes* mostrariam o conflito entre um Rousseau virtuoso e aquele literato, como indica René Hubert no livro *Rousseau et l'Encyclopédie?* (1928, p. 68) Ou se quisermos, desvelaria um Rousseau, agora nas palavras de Bruno Bernardi, mais retórico do que teórico?<sup>15</sup> Defenderei que não, e o movimento pendular ajuda a esclarecer essa questão.

O percurso inicial desta pesquisa se mostra ainda mais pertinente. Para tentar acomodar a crítica moral às artes frente ao fascínio pessoal do autor pelo universo teatral, a partir da leitura da *Carta a d'Alembert*, será preciso entender o modo como o teatro, a experiência no teatro e sua reflexão filosófica interagem entre si a partir do movimento do tipo pendular. Acompanhemos Rousseau em uma noite no espetáculo para encerrar a discussão de lastro biográfico-teórico.

## 2.3 ROUSSEAU NO TEATRO DRURY LANE

Perdoemos a esse pobre Jean-Jacques quando só escreve para contradizer-se; quando, depois de ter apresentado uma comédia vaiada em Paris, injuria aqueles que fazem apresentar comédias (...) quando clama contra os romances e faz romances cujo herói é um tolo preceptor. (VOLTAIRE, *O homem de quarenta escudos*, 2005, p. 481.)

Se algumas vezes minhas expressões têm um aspecto equívoco, procuro viver de maneira que

---

<sup>15</sup>Expressão usada por Bruno Bernardi no livro *La fabrique des concepts: recherches sur l'invention conceptuelle chez Rousseau*, mas em um contexto diferente. O que importa mais essencialmente é que, para Bruno Bernardi, assim com tentarei defender no âmbito de sua crítica ao teatro francês, não há em Rousseau uma prevalência do aspecto retórico, circunstancial, sobre o teórico filosófico (2006, p. 12): o que temos é uma complementaridade.

minha conduta lhes determine o sentido. (Carta à senhora de Verdelin, de novembro de 1760, citada por Jean Starobinski, 2011, p. 195).

A minha intenção com esse subcapítulo não é sobrepor de alguma maneira o âmbito biográfico ao teórico-filosófico ou abordar de maneira psicologizante as teses teóricas. Contudo, me parece que para marcar o tom envolvendo a crítica à entrada de um teatro em Genebra e o seu fascínio por essa arte, além de precisar os contornos da pertinência e fecundidade das referências teatrais analisadas anteriormente, nada é mais ilustrativo do que tentar aproximar, com cuidado, biografia e tese teórica. Dito de outro modo, acompanharemos Rousseau em uma noite no espetáculo.

A análise desse episódio, a partir da filiação entre experiência de vida e tese filosófica segue tão somente a sugestão fornecida pela correspondência citada em epígrafe. Poderia ainda recorrer, entre outros,

ao trabalho de Bronislaw Baczko, quando afirma justamente que as interpretações sobre a gênese e sentido do pensamento rousseauiano não devem separar peremptoriamente a obra e a biografia (1974, p. 49). Pois bem, a história sobre qual gostaria de comentar, cujo relato não foi feito por Rousseau, se passa quando de uma viagem para a Inglaterra no inverno de 1762, na qual ele foi convidado para assistir uma apresentação estrelada pelo famoso ator e diretor David Garrick no teatro Drury Lane, em Londres<sup>16</sup>.

Sua presença causou alvoroço e a confusão foi tamanha que houve quem perdesse seu chapéu por causa dos empurrões. O próprio casal real, a majestade o rei George III e sua esposa, a rainha Charlotte, foram avisados da ilustre presença do filósofo genebrino e seus olhares teriam buscado antes o famoso homem de letras do que os atores no palco. A peça não conseguiu concorrer com outro espetáculo, o de Rousseau ele mesmo. A senhora Garrick, esposa de David Garrick, que o acompanhava no

---

<sup>16</sup>Robert Zaretsky e John Scott, em artigo intitulado *Philosophy leads to sorrow: an evening at the theatre with Jean-Jacques Rousseau and David Hume* (2006), falam sobre essa anedota citando, por exemplo, cartas de David Hume sobre o acontecimento. Raymond Trousson (2011) e Jean Guéhenno (1962), em suas respectivas biografias sobre Rousseau, também mencionam essa ida de Rousseau ao teatro em Londres para assistir à peça estrelada por Garrick.

camarote, teria dito ser preciso segurá-lo pela roupa, pois, em um dado momento, ele se aproximara perigosamente do parapeito e estaria prestes a cair por causa da tentativa, segundo se conta, de permitir que o público pudesse vê-lo.

Não é exatamente sobre essa cena perigosa, responsável por explicitar a ousadia do seu amor-próprio aquela em relação a qual nos deteremos. O ponto que mais interessa nessa anedota, aquilo que explicita a atmosfera na qual esta pesquisa se insere, foi o momento em que Rousseau, no fim da peça, teria agradecido o convite e elogiado a performance de David Garrick, dizendo: “*Chorei durante sua tragédia, e sorri durante sua comédia, sem conhecer sua língua*”. (CRADOCK, 1826, p. 213). Afirmação deveras curiosa, ainda mais quando sabemos que a tragédia representada naquela noite se chamava *Zara*, adaptação de *Zaïre*, escrita por Voltaire, um dos grandes desafetos de Rousseau.

Para a possível estupefação do leitor, eis que encontramos, em idade avançada, o autor da *Carta a d’Alembert*, obra na qual se posiciona rigidamente contra a entrada de um teatro em Genebra, chorando de emoção diante da representação não só de uma tragédia (ele não seria um inimigo dessa arte?), mas uma adaptação de uma obra de Voltaire (ele não seria inimigo de Voltaire?) e, além disso, representada em inglês, língua ignorada por ele (pura afetação?). Caso não seja verdadeira, essa anedota é bastante emblemática porque consegue evidenciar em conjunto as principais dificuldades e mal-entendidos em relação à posição tomada na *Carta a d’Alembert*.

Diferente do que muitas vezes é dito, tal como a análise do léxico teatral encontrado nos textos rousseauianos anteriormente feita e a anedota agora narrada ajuda a comprovar, Rousseau estava longe de ser um inimigo do teatro, ainda que tenha recusado sua presença em Genebra. É possível elencar exemplos antigos e mais recentes dessa postura equivocada. Voltaire, por exemplo, usou da ironia e deturpação em relação à postura de Rousseau, perspectiva responsável por iniciar uma interpretação enviesada que tem ecos ainda contemporaneamente. Em uma carta endereçada precisamente a d’Alembert, datada de 2 de setembro

de 1758, transcrita na *Correspondência Completa* de Rousseau, Voltaire fala sobre a *Carta a d'Alembert*: “*Há nele [Rousseau] uma dupla ingratidão. Ele ataca uma arte que ele mesmo exerceu e escreve contra você, que o encheu de elogios* (ROUSSEAU, CC, 1967, p. 139). Alguns dias depois, Voltaire escreve para o seu amigo Thieriot, usando um tom mais áspero: “*O que significa um livro de Jean-Jacques contra a comédia? Ele se tornou um pai da igreja?* (ROUSSEAU, CC, 1967, p. 139). Jean Starobinski adjetiva Rousseau senão como inimigo, como um adversário do teatro (2011, p. 132). Jonas Barish, não muito tempo atrás, levou ao absurdo a ideia sugerida por Voltaire:

Ninguém passou de um tal sucesso extravagante para uma apostasia assim amarga como Rousseau. Ele, que depois do grande sucesso do *Adivinho da aldeia* e suas outras aventuras em prol de uma carreira teatral, se tornou um dos mais obstinados inimigos que o teatro jamais teve (BARISH, 1981, p. 259).

Veremos como, a partir da tese do movimento pendular, essa é uma interpretação que não se sustenta, caso nos atenhamos à letra e ao espírito do texto. Já foi observado, é verdade, como o teatro aparece enquanto um referente teórico para a reflexão de Rousseau e conforme é afirmado na *Carta a d'Alembert* ele teria estudado bastante o espírito geral do teatro (1967, p. 98, nota), mas também, ponto fundamental para conhecer esse universo, teria estudado igualmente os homens, como lemos no Livro III das *Confissões* (1959, t. I, p. 114). Ele recusa essa arte como profundo conhecedor, não a partir de uma posição absoluta e radical, mas enquanto algo que entraria em choque com o interesse do povo genebrino, baseado em um conjunto de princípios bem definidos, com a intenção de aliar o que o direito determina com o que é do interesse do povo.

Em relação a Voltaire, apesar da inimizade recíproca, Rousseau normalmente elogiava a sua habilidade literária e evitava discorrer com outras pessoas sobre suas contendas. Para citar três exemplos, em carta endereçada a Madame de Warens, datada de 13 de dezembro de 1737, vários anos, portanto, antes de nossa anedota, Rousseau chega a dizer que

de tão comovido perdeu a respiração diante da representação de uma peça de Voltaire, intitulada *Alzire* (CC, 1965, p. 48). Na *Carta a d'Alembert*, ele analisa *Zaïre*, a versão francesa da peça encenada no Drury Lane no inverno de 1762, conservando um tom elogioso em relação ao autor. Madame de Genlis, em suas memórias, conta que Rousseau teria dito sobre Voltaire que o autor de *Mérope* e *Zaïre* deveria possuir, por tê-las composto, uma alma muito sensível (1878, p. 99). Não devemos nos admirar, portanto, se ele gostou da representação.

Sobre o fato de não conhecer inglês e ainda assim ter ficado comovido, não vejo nisso, caso tomemos a anedota como verídica, afetação ou falsidade. Essa reação parece corroborar brilhantemente não só a grande sensibilidade do filósofo genebrino, mas também a fama de excelente ator de David Garrick. Podemos ainda nos perguntar: seria, de fato, preciso compreender a fala dos atores para vislumbrar o tipo de emoção proposto pelas cenas? A entonação das vozes, o gesto do corpo e o semblante do rosto poderiam dar mostras suficientes da paixão responsável por conduzir os atores.

No *Ensaio sobre a origem das línguas*, logo no primeiro Capítulo, Rousseau diz que a linguagem do gesto, diferente da voz, é mais simples e dependeria de menos convenções. Com efeito, tomando vários exemplos tirados dos antigos, ele defende que a linguagem dos gestos seria mais expressiva e diria mais em menos tempo: “(...) a linguagem mais enérgica é aquela em que o sinal já tiver dito tudo antes de a palavra ter sido proferida.” (ROUSSEAU, 2008, p. 99). Apesar de mostrar em seguida que para inflamar as paixões o discurso articulado pela voz é mais eficaz se comparado ao gesto, para um conhecedor do teatro perceber as sutilezas da pantomima e dali extrair um discurso capaz de comover seria fácil, ainda mais em se tratando da adaptação de uma peça por ele conhecida.

Diderot, grande defensor da reforma do teatro clássico francês e incentivador do uso do aparato gestual no palco, em uma obra como a *Carta sobre os surdos e mudos*, afirma que se exercitava nos teatros parisienses, para surpresa dos espectadores próximos a ele, tapando seus ouvidos, tentando não escutar o discurso dos personagens de peças já conhecidas



por ele, justamente para melhor apreender a qualidade da narrativa proposta pela sua pantomima (1751, p. 59-66). Rousseau teve a vantagem de poder escutar o tom das vozes dos personagens, algo capaz de expressar intensamente alguma emoção.

A anedota da noite de espetáculo no Drury Lane tem grande utilidade. Por meio dela, podemos levantar um problema fundamental e tirar algumas conclusões provisórias que se não encerram a investigação desta tese confirmam a direção que ela deve tomar. Vimos que Rousseau era em maior medida amante do teatro do que desafeto de Voltaire, além de ser um grande conhecedor dos subterfúgios utilizados por essa arte. A anedota aponta ainda para alguém sensível e talvez contraditório, capaz de se comover com uma peça depois de ter tão duramente atacado a ideia segundo a qual o teatro seria uma ferramenta moral capaz de beneficiar os genebrinos. Nos defrontamos, mais uma vez, com um paradoxo: como entender a recusa radical de um teatro para Genebra e as exceções harmonizadoras, a saber, sua própria produção dramática, o assentimento da necessidade de um teatro em Paris e o elogio ao teatro antigo ateniense? Para responder a essa questão e ao mesmo tempo desenvolver a tese do movimento pendular, analisarei a noção de história na economia do texto da *Carta a d'Alembert* e o modo como o caso particular se conjuga com os princípios do esquema teórico.

A questão da coerência de sua crítica ao teatro francês foi problemática mesmo para ele, pois Rousseau reconhece o aparente paradoxo para o qual chamo atenção em uma obra como as *Confissões*, quando comenta sobre seu romance *A nova Heloísa*, um dos mais famosos do século XVIII. Nessa passagem, ele se questiona sobre a harmonia entre sua crítica às artes e sua própria produção literária:

Meu maior embaraço era o acanhamento de me desmentir a mim mesmo, tão clara e altamente. Depois dos princípios severos que eu acabava de estabelecer [na *Carta a d'Alembert*] com tanto rumor, depois das máximas austeras que eu tão fortemente pregara, depois de tantas invectivas contra os livros efeminados que cheiravam a amor e volúpia, era possível imaginar nada mais inesperado, mais chocante, que verem-me, de súbito, inscrever-me por minhas mãos

entre os escritores desses livros que eu censurara tão duramente? (ROUSSEAU, 1959, t. I, L. IX, p. 434).

A percepção de certo paradoxo envolvido na redação de um romance como a *Nova Heloísa* depois de ter escrito a *Carta a d'Alembert* é clara, e a passagem comenta sobre o quão chocante sua posição poderia parecer. Rousseau, porém, continua dizendo que “(...) o amor do bem, que nunca me saiu do coração, transformou-as em coisas úteis, que a moral pôde aproveitar” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 435). Essa justificativa me parece menos evidenciar as acrobacias de um discurso que tenta mascarar suas contradições do que a essência do que eu chamo de procedimento antiofídico, ou seja, fazer do veneno o remédio ou o paliativo para o problema causado por ele mesmo. Voltarei a tratar disso mais detalhadamente.

## 2.4 EM QUE ASSENTO SE ENCONTRA O FILÓSOFO?

Por trás de todos esses lances teatrais, essenciais para a compreensão da relação do autor com o teatro, espécie de referente capaz de ajudar no melhor entendimento do seu pensamento político e atividade de escrita, encontra-se quem nós procuramos: o pensador da história, da sociedade e das relações humanas, cuja concepção antropológica é balizada pela ideia de que, presente na constituição humana originária não haveria marcas de vício, malignidade ou ainda paixões em grande número. E que, além disso, seria em meio à sociedade onde apareceriam a vaidade, egoísmo, inveja e desejo de dominância, sentimentos capazes de colocar as pessoas em uma atmosfera de rivalidade, o que cria a necessidade da arte política para apaziguar o conflito entre os interesses particulares.

O mais importante a se reter neste momento é o fato de que Rousseau aborda o campo da política como uma espécie arte reparadora, capaz de, quando legítima, conferir ao corpo político uma unidade fundamental explicitada pela identificação do indivíduo com sua pátria e pelo estreitamento do liame social. Quando se pensa a sociedade estamos diante de algo que pode ser assimilado a uma fonte ambígua de onde se

obtém tanto o mal quanto o bem. Esse movimento do tipo pendular altamente importante para esta pesquisa conjuga não somente, no caso do teatro, natureza e cultura ou ainda princípios do direito político e história, porém, mais precisamente duas formas de arte. Entre a norma política e o caso particular, entre a festa cívica e, por exemplo, o teatro não há senão manifestações culturais, participantes de um esquema teórico ambíguo e complexo. São as instituições que tornariam os homens perversos, sim, como afirma a segunda *Carta a Malesherbes* (1959, t. I, p. 1135), contudo, e essa é parte importante do movimento pendular envolvendo a crítica ao teatro, são as instituições que podem torná-los aptos para a vida em sociedade e dotá-los de um estatuto propriamente humano. O teatro, assim como o estabelecimento da sociedade, faz parte dessa atmosfera paradigmática conforme a qual o objeto estudado pode ser a uma só vez o problema identificado e a solução disponível.

O processo de afastamento da natureza por uma via social e política traz em seu bojo benefícios e prejuízos, entretanto, é inelutável. Ao entrar na história, em um mesmo movimento por meio do qual saímos do terreno do natural, nos afastamos sem cessar das condições originárias para alcançarmos, cada sociedade a seu modo, uma existência efetiva. Há um movimento entre o ideal, por meio do qual Rousseau efetua um diagnóstico moral do seu tempo, pautado pela ideia de natureza humana ou, no caso da política, pelos princípios do direito político e, de outro lado, a realidade histórica de cada objeto social investigado por ele.

Exploremos a metáfora do movimento pendular no que diz respeito ao teatro. Não se trata, como já afirmei, de escolher entre ficar do lado da natureza ou da cultura, pois aquilo que de um lado é radicalmente criticado em terreno de diagnóstico, pautado pela ideia de natureza humana, torna-se sob a guarida de outra perspectiva, política, a via possível para refrear a corrupção. Essa espécie de terapia antiofídica tem por objetivo conter de algum modo o declínio moral e social causado pela vida em sociedade.

No *Contrato social*, Rousseau afirma emblematicamente que a constituição humana é obra da natureza, mas o Estado é obra da arte (1964, t. III, L. III, Cap. XI, p. 424). Uma postura como essa é apoiada pela relação

entre normatividade e história, conduzida por um movimento em que se aproximam, de um lado, os princípios, ponto de vista normativo, com o caso particular, inserido em um contexto histórico. O legislador deve, a depender do caso, se valer cautelosamente de recusas e concessões no que concerne ao que a natureza comanda e o que a cultura ou caso particular apresentam de específico. Isso acontece porque tudo o que depende das vontades e do consentimento é passível de falha e irá eventualmente falhar: *“Tudo o que não faz parte da natureza tem seus inconvenientes, e a sociedade civil mais do que todo o resto.”* (ROUSSEAU, 1964, t. III, L. III, Cap. XV, p. 431).

Interessa notar que de um lado a outro desse movimento o objeto permanece o mesmo, mas não a perspectiva a partir da qual ele é abordado. Temos um movimento pendular capaz de tocar lados antinômicos que, entretanto, se conjugam, ainda que não possam ser sobrepostos limpidamente. Essa mobilidade é o que torna complicado acompanhar de modo apropriado o desenvolvimento dos argumentos a favor e contra o teatro do tipo francês e, além disso, provoca as interpretações variadas e mesmo opostas em relação à posição de Rousseau diante dessa arte.

Quando se fala de política, no sentido preciso de uma sociedade historicamente localizada, entramos em um terreno de convenções e contingência no qual o melhor não é caracterizado pela universalidade, mas pela ocasião. É pensando na inexistência de uma formação política perfeita que devemos entender a afirmação presente no *Emílio*: *“Tudo é loucura e contradição nas instituições humanas.”* (ROUSSEAU, 2004, p. 78). A formação das sociedades é caracterizada por ser um processo artificial e justamente por isso apresenta problemas intrínsecos a essa mesma formação.

Como já mostrou Bruno Bernardi, há em Rousseau um pessimismo metodológico elaborado a partir de vários problemas apresentados pela formação de uma sociedade justa. Assim, as vontades particulares colocam em risco a formação da vontade geral quando entram em conflito movidos, por exemplo, pelo egoísmo e ambição ou ainda quando o governo ameaça a soberania no momento em que usurpa suas prerrogativas: o resultado é

a ameaça constante de dissolução do corpo político (2006, p. 471). Se a arte apresenta problemas é ainda pela via artística que encontraremos a solução para a rivalidade entre os interesses particulares.

O comentário feito por Rousseau sobre as diferentes formas de governo, já mencionado por mim, presente no *Contrato social* e analisado por Bruno Bernardi no capítulo 3 do seu importante livro *La fabrique des concepts* (2006, p. 125-129) é igualmente ilustrativo para entender a conjugação entre ideal e particular: “*Disputou-se muito, em todos os tempos, sobre a melhor forma de governo, sem levar em consideração que cada uma delas é a melhor em certos casos e a pior em outros.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, L. III, Cap. III, p. 403). A questão do governo misto se localiza em uma atmosfera pendular semelhante à do teatro e, além disso, solicita uma resposta equivalente. Poderíamos ainda utilizar como exemplo a questão da variabilidade das leis: nos três casos, ou seja, a lei, o governo ou o teatro serão considerados bons se forem adequados às relações próprias e específicas de certa comunidade. Já tive a oportunidade de salientar que é precisamente nesse ponto que o legislador mostra sua competência, quando sabe traduzir as relações sociais no interior de uma comunidade por meio de uma legislação (ou espetáculos) que leve em conta costumes, população, grau de comércio realizado, o clima do país e também modo de vida de certo povo, para ficar com alguns fatores a serem considerados, como é estipulado no Livro II, Capítulo VIII e IX do *Contrato social*<sup>17</sup>. É exatamente em um contexto como esse que devemos compreender o parágrafo 208 da *Carta a d’Alembert*:

Assim, de qualquer maneira que abordemos as coisas, a mesma verdade nos salta aos olhos. Tudo o que as peças de teatro podem ter de útil àqueles para quem foram feitas nos seria [referência aos genebrinos] prejudicial (...) (ROUSSEAU, 1967, p. 223).

---

<sup>17</sup> “O sábio legislador não começa por redigir boas leis nelas mesmas, mas ele examina antes se o povo para o qual ele as destina é próprio para suportá-las”. (ROUSSEAU, 1964, L. II, Cap. VIII, t. III, p. 384-385). A mesma coisa será dita no Livro II, Capítulo XI: “Fora as máximas comuns a todos, cada povo encerra nele alguma causa que o ordena de um modo particular e torna sua legislação própria somente a ele” (1964, t. III, p. 392-393).

Se o caso particular tem tanta importância, pode-se dizer que ele é hierarquicamente superior aos princípios basilares? Isso significa, ao fim e ao cabo, que estamos nos aproximando da constatação da presença em Rousseau de uma espécie de flerte com o relativismo ou, nas palavras de John Stephenson Spink, temos diante de nós um raciocínio casuísta? (1943, p. 37-38) Não há casuísmo e o relativismo é apenas aparente, pois se as formas de governo podem ser igualmente aceitas, se não há leis boas nelas mesmas, elas estão a serviço, porém, de um contexto e de um princípio que lhes deve ser comum: reforçar o liame social e, no caso das possíveis formas de governo, é imprescindível que elas respeitem a soberania, isto é, que o poder político se concentre no povo e que a vontade geral seja sempre inalienável para que sejam admitidas como legítimas.

No caso das leis, elas devem ser apropriadas para as relações sociais de um povo. Não se trata, portanto, de estipular uma forma de governo, um conjunto de leis ou, no caso do nosso tema, de espetáculo que seja universalmente bom, mas de pensar a variabilidade dos modos possíveis em que se pode orquestrar a ligação ou combinação entre certa comunidade e certo tipo de espetáculo\divertimento: entre a ordem civil e o espetáculo teatral temos formas de cultura, seja prejudicial para o corpo político, seja benéfica. Essa perspectiva, original na querela sobre o valor moral do teatro, afasta Rousseau tanto da tradição religiosa quanto dos defensores da cena teatral, e será nossa chave de leitura quando abrirmos as páginas da *Carta a d'Alembert*.

\*

Paris é o exemplo paradigmático dessa visada dupla a partir da qual se conjugam natureza e cultura e os princípios do direito político com o caso particular. Se Rousseau, enquanto filósofo, recusa em tom de indignação a corrupção dessa grande cidade, hipercivilizada, onde o galanteio domina o comportamento dos frequentadores da corte e a inveja se dissemina entre os pobres, o olhar do político que deve tratar essa desnaturação como um fato, até certo ponto irreversível, de modo que se conecta distintamente à cidade cujos habitantes, mesmo viciosos, foram os primeiros a celebrar o

filósofo genebrino como um grande músico e escritor, público para quem ele ofereceu sua comédia, *Narciso*. O movimento argumentativo para o qual chamo atenção é altamente polêmico, e isso significa basicamente que é do interior da arte (entenda-se também o teatro), utilizando todo o arsenal que ela oferece de onde se desenvolve a posição contrária à influência de um teatro do tipo francês em Genebra, como vemos na *Carta a d'Alembert*, e é precisamente nisso que Rousseau é um homem de paradoxo<sup>18</sup>. Tudo se passa como se, no fim das contas, estivéssemos “condenados à civilização”, para usar uma fórmula de Euclides da Cunha, mas enquanto participantes de uma comunidade específica, não estaríamos condenados a assimilar problemas que não são os dela<sup>19</sup>.

O movimento responsável por buscar um equilíbrio entre a justiça e o interesse é o que nos permite perceber o teatro e o romance enquanto males em relação aos quais os parisienses não podem se desfazer sem prejuízo. Mais do que isso, o problema se transforma em parte da solução, tal como é afirmado no Prefácio da comédia *Narciso*: “os romances podem ser a única instrução possível para um povo tão corrompido que toda outra lhe seja inútil.” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 277). Interessante escolha de termos: ‘instrução possível’, no sentido de ser aquilo que é viável diante da ‘inutilidade’ de outra forma para se alcançar um benefício moral e político. Toda a argumentação da *Carta a d'Alembert* se concentra em um argumento de base: não se trata de escolher ou recusar o melhor em termos de espetáculo, mas sim do que é mais oportuno ou do interesse da cidade, no caso, de Genebra.

Como minha hipótese vai de encontro a uma tradição de leitura insistente da *Carta a d'Alembert*, ao mesmo tempo que se vincula a uma importante corrente interpretativa, torna-se imprescindível falar sobre a recepção crítica da obra para me posicionar em relação aos trabalhos dedicados a ela.

---

<sup>18</sup> Refiro-me à famosa frase do *Emílio*: “(...) e digam o que disserem, prefiro ser homem de paradoxos a ser homem de preconceitos.” (ROUSSEAU, 2004, p. 96).

<sup>19</sup> Afirmação presente na obra *Os Sertões* (2005, p 77).



## 2.5 PANORAMA INTERPRETATIVO DA CARTA A D'ALEMBERT

Há uma forte tendência entre os comentários consagrados à *Carta a d'Alembert* em abordá-la a partir de dois vieses diferentes. É possível distinguir, por exemplo, uma linha interpretativa que privilegia o aspecto moral do texto, em outras palavras, a imoralidade do teatro. Desse modo, a questão tratada se ligaria substancialmente à antiga querela sobre o valor moral do teatro, responsável por colocar em partidos opostos adversários e defensores da cena teatral. Margaret Moffat, autora do livro *Rousseau et la querelle du théâtre* (1930), Moses Barras, no capítulo XII do livro *The stage controversy in France from Corneille to Rousseau* (1933) e Marc Buffat, em sua *Apresentação da Carta a d'Alembert* (2003) são três exemplos emblemáticos da perspectiva caracterizada por atrelar Rousseau a uma tradição religiosa universalmente crítica da cena teatral. Nesse sentido, a crítica rousseauiana estaria conectada a uma acusação de irreligião e idolatria presente nos palcos. Por outro lado, há quem conecte sua posição a um lastro metafísico platônico, interpretação cujo resultado é defender que o teatro teria sido atacado com base em um critério epistemológico-metafísico, tese defendida por Jonas Barish, no capítulo 9 do livro *The antitheatrical prejudice* (1981).

A introdução de Blaise Bachofen e Bruno Bernardi no compêndio de artigos sobre a *Carta a d'Alembert* intitulado *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert* monta um esquema em relação à literatura secundária parecido com o que propus (2011, p. 8). É preciso ainda citar a bela Apresentação escrita por Franklin de Matos do livro *A retórica de Rousseau*, de Bento Prado Jr, em que ele traça um panorama igualmente semelhante a esse (2008, p. 26-27).

Diante do quadro interpretativo exposto, Rousseau é enfileirado no batalhão dos religiosos como Bossuet, Nicole e de todos os que condenavam o teatro enquanto responsável por inflamar a concupiscência

das pessoas<sup>20</sup>. Essa prática deveria ser, portanto, expurgada, de modo que se imputa à *Carta a d'Alembert* uma crítica global e irrestrita exatamente porque, em toda e qualquer circunstância, a presença de um teatro seria prejudicial. Rousseau foi também aproximado a uma crítica de tipo metafísica, que encontraria na essência mesma do espetáculo teatral um aspecto pernicioso que nos desgarraria da verdade, como se percebe nos Livros III e X do diálogo intitulado *A República*, de Platão. A premissa dessa condenação absoluta é de ordem epistemológica<sup>21</sup>.

Essas duas abordagens, tanto a platônica quanto a religiosa, não conseguem resolver a relação entre a crítica ao teatro francês e a própria produção artística rousseauiana senão apontado a incrível contradição dessa oscilação. Há, porém, outra tradição de trabalhos que fornecem ferramentas para melhor compreensão do problema. A ênfase desses estudos, aos quais me afilio, é dada ao aspecto político do texto. Refiro-me a trabalhos como a *Apresentação da Carta a d'Alembert* de Michel Launay (1967), o capítulo IX do seu livro *Rousseau écrivain politique* (1971, pp. 328-349); a apresentação de Bernard Gagnebin (1995, t. V); o ensaio de Bento Prado Jr. intitulado *Gênese e estrutura dos espetáculos* (2008); e a última parte do livro Luiz Roberto Salinas Fortes, *O paradoxo do espetáculo* (1997).

O que esses trabalhos têm em comum é o modo como vinculam pertinentemente a crítica ao teatro a um problema essencialmente político que precisaria ser compreendido a partir do contexto genebrino. Nas palavras de Michel Launay, “*Jean-Jacques Rousseau fez-se campeão do povo em uma nova batalha, dessa vez essencialmente política, e ele ganhou essa batalha: com ele vivo o teatro aristocrático francês não teve direito de entrar em Genebra.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 19). Essa interpretação abriu um novo caminho na exegese da obra, e Bento Prado Jr. expandiu de maneira primorosa a posição de Michel Launay,

---

<sup>20</sup> Penso, respectivamente, no *Traité de la comédie*, de 1667, e nas *Maximes et réflexions sur la comédie*, de 1667.

<sup>21</sup> Essa divisão não é absolutamente rígida, visto que Bossuet, por exemplo, nos capítulos XV e XVI, mas também no XIX das *Maximes et réflexions sur la comédie* se vale de argumentos tirados de Platão para condenar o teatro (1881, p. 54 e seguintes).

argumentando que a perspectiva rousseuniana não é nem teológica, contrapondo o teatro a uma noção de devoção e preceitos cristãos, nem metafísica, perspectiva segundo a qual o teatro seria essencialmente prejudicial, pois enquanto representação estaria afastado da verdade. A *Carta a d'Alembert*, de outro modo, explicitaria a gênese e estrutura dos espetáculos, cuja investigação se concentraria na sua função social.

Luiz Roberto Salinas Fortes, por sua vez, seguiu as manifestações da interação entre as noções de representação teatral e política, argumentando como a teoria e a prática ou o ideal e o histórico seriam âmbitos que não poderiam coincidir em um mesmo objeto. Tanto para Bento Prado Jr. quanto para Luiz Roberto Salinas Fortes seria no interior da filosofia da história e da antropologia rousseuniana que poderíamos reconhecer o sentido e o alcance da *Carta a d'Alembert*<sup>22</sup>. Essa sugestão me parece fundamental.

Esta pesquisa é imensamente devedora dos trabalhos de Michel Launay, Bento Prado Jr., Luiz Roberto Salinas Fortes e também Franklin de Matos. Apesar do excelente trabalho feito por eles, não é sem interesse que volto a analisar as polêmicas páginas que Rousseau dedicou ao teatro francês, principalmente porque os trabalhos citados não tiveram por objetivo tratar várias passagens importantes que serão analisadas por mim, como é o caso do caráter político da festa, abordado no último capítulo desta tese. Parte importante do meu objetivo é, assim, desbravar relações pouco exploradas e propor a análise de passagens ainda pouco lidas, mas essenciais.

---

<sup>22</sup> Em acordo com Luiz Roberto Salinas Fortes, “a questão dos espetáculos inscreve-se, assim, na questão mais geral da ‘ação política’, a qual se fundamenta nos pressupostos antropológicos firmados especialmente no segundo Discurso” (FORTES, 1997, p. 158). Ver também, de Bento Prado Jr. o ensaio *Gênese e estrutura dos espetáculos*: “Tanto na Carta a d'Alembert quanto em A nova Heloísa, é certo, o teatro clássico francês é apresentado e criticado como teatro de classe; mas essa crítica assume seu sentido no interior de uma antropologia e de uma filosofia da história que não podem ser superpostas a tradições mais recentes” (PRADO JR., 2008, p. 303).

## CAPÍTULO 3

### SOBRE O MOVIMENTO PENDULAR: ANÁLISE DA NOÇÃO DE NATUREZA HUMANA E FILOSOFIA DA HISTÓRIA EM ROUSSEAU

Porém, a natureza humana não retrograda e jamais remonta-se em direção aos tempos de inocência e de igualdade quando afasta-se deles, esse é um dos princípios sobre os quais ele [Rousseau] mais insistiu. (ROUSSEAU, *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, 1959, t. I, p. 935).

Minha tese é a de que a *Carta a d'Alembert* será compreendida em sua complexidade filosófica caso preservemos a conjugação entre a norma e o fato histórico conforme o qual ela é coadunada. É importante ter em mente que a norma pode ser exemplificada tanto pela noção de natureza humana quanto pelos princípios do direito político o que, no nosso caso, diz respeito ao que é o mais apropriado em termos de espetáculos para uma República. Esta parte da investigação é aquela na qual tratarei mais detalhadamente de um desses polos: a norma enquanto natureza humana e, mais precisamente, sua relação com a arte teatral.

O ideal representado pela ideia de natureza humana é estabelecido no *Discurso sobre a desigualdade* na forma de um estado de natureza. Ainda que seja frequentemente tratado com certo tom nostálgico, ele não deve ser alçado à categoria de objetivo final da intervenção filosófica porque serve antes como uma escala. O tema da constituição humana no que ela tem de essencial é em vários aspectos um marco na reflexão rousseauiana, uma preocupação constante capaz de nortear a sua produção filosófica. Se tomarmos o Livro I do *Emílio* podemos ler, por exemplo, que “nosso verdadeiro estudo é o da condição humana.”

(ROUSSEAU, 2004, p. 15); já no Prefácio do segundo *Discurso*, Rousseau havia afirmado emblematicamente que o ‘conheça-te a ti mesmo’, inscrito no templo de Delfos continha um preceito mais importante e difícil do que todos os livros dos moralistas (1964, t. III, p. 122). A ideia de natureza e, mais especificamente, a de natureza humana é sem dúvida central em sua obra.

Por de trás do ganho cultural, próprio a cada tempo e a cada civilização, o que encontraremos que seja partilhado por todo o gênero humano? Mais do que isso, como conseguiremos discerni-lo? Estamos nos aproximando de uma noção de natureza humana que se articula em contraposição ao que é ganho cultural, embora o termo tenha um amplo campo semântico, aceitando outras acepções. Para o que me interessa, essa noção confunde-se com o que é universalmente partilhado, com o que é originário em contraposição ao acúmulo em termos de cultura e técnica.

A natureza humana é explicitada na letra do segundo *Discurso* com a ajuda de uma alegoria conhecida como estado de natureza. A elaboração dessa noção e a descrição com a qual é construída serve como um ponto de referência a partir do qual se mede o grau de avanço e corrupção existente nas sociedades históricas. Esse tema gera muita confusão entre os leitores de Rousseau, incitando classificações errôneas caso se tente encontrar no filósofo genebrino alguém cujo desejo fosse o de alterar a ordem histórica em seu fluxo contingente, movido que é pelo uso da liberdade humana, para ser substituído por aquilo que é próprio da natureza. Caso nos lembremos da analogia do arquiteto, estratégia para melhor entendimento da conjugação entre o ideal e o histórico, será possível afirmar que não podemos simplesmente submeter o modelo abstrato do estado de natureza ao caso particular, histórico, algo capaz de legitimar uma conclusão importante: a crítica ao teatro francês não implica em buscar um retorno a um espetáculo natural.

A natureza humana seria primordialmente caracterizada por ter poucas paixões e desejos. Na verdade, não poderíamos nem ao mesmo classificar o homem natural como integralmente humano, pois essa característica é apenas potencial e se atualiza por meio de um ganho

histórico-cultural. O homem natural é prioritariamente animalesco, pois estaria limitado ao instinto físico, sendo por isso mesmo adjetivado na *Carta a Beaumont* como nulo, estúpido (1969, t. IV, p. 444). As únicas afecções encontradas originariamente na constituição humana seriam o amor-de-si e a piedade, quanto às faculdades, a perfectibilidade e a liberdade, que é responsável por conferir espiritualidade à alma do homem. O homem natural não encontraria outras ferramentas para se manter vivo a não ser as encontradas em seu próprio corpo, e exatamente por isso detinha um aspecto robusto e sentidos como visão e audição bem desenvolvidos<sup>23</sup>. Essa concepção minimalista da natureza humana, polo normativo, é imprescindível para entender a crítica ao teatro porque ela é a escala a partir de onde se diagnostica o grau de fissura da identidade do indivíduo alienado de si mesmo e que vive na opinião dos outros.

A razão do homem natural ainda não estaria completamente atualizada, de modo que não faria cálculos complexos envolvendo sua rotina diária ou projetos futuros. Isso não significa que sua situação fosse miserável porque seus desejos eram facilmente alcançados com o uso de suas faculdades. Do ponto de vista psicológico, o indivíduo em sua constituição natural é caracterizado por desejar poucas coisas, pois estaria conectado à sua rotina basicamente para a obtenção do necessário para a conservação de sua vida, mas isso não causaria angústia. As funções cognitivas do homem natural não vão além de sentimentos simples como querer e não querer, medo e desejo. Não se encontra com ele nada de luxuoso, mas isso não lhe faz falta, pois “(...) *seus desejos não vão além de suas necessidades físicas*.” (ROUSSEAU, t. III, 1964, p. 143).

Quanto ao homem civilizado se passaria o contrário, “*a vontade continua a falar quando a natureza se cala*.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 141). No caso de uma pessoa dissoluta, o espírito desenvolvido e afetado por paixões factícias continua a exigir quando os desejos naturais,

---

<sup>23</sup>“(…) e é nossa engenhosidade (*industrie*) que nos tirou a força e a agilidade que a necessidade o obrigou a adquirir. Se tivesse um machado, seu punho romperia galhos tão fortes? Se tivesse uma funda, lançaria com a mão uma pedra com tanto vigor? Se tivesse uma escada, subiria tão ligeiramente a árvore?” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 135).

responsáveis pela subsistência, já não solicitam nada. Há uma tensão constante entre a aquisição cultural e o que solicita a natureza.

O argumento é construído, vale a pena ressaltar, com a ajuda da poesia dramática. O homem civilizado, ao fim ao cabo, pode parecer em melhor situação se comparado com a descrição feita do homem da natureza, ainda que esta seja elogiosa. Levando em conta os apetrechos, indumentária, instrumentos e armamento os mais variados com os quais pode contar, na hipótese de um confronto com o homem natural hipotético, a vitória do civilizado seria mais do que certa. Contudo, o texto do segundo *Discurso* lança luzes não para o artifício da sociedade, mas para o benefício de depender apenas daquilo que se traz consigo naturalmente para sobreviver. A norma antropológica estabelece uma unidade fundamental entre o indivíduo e ele mesmo, caracterizada pela falta de comparação com o outro e uso de instrumentos sofisticados. O desfecho do argumento é fornecido de modo peculiar: Rousseau convida seu leitor a imaginar uma cena pitoresca, a de um combate entre o homem natural e civilizado, porém, não é um embate no qual se confrontam, de um lado, armas e sofisticação contra, do outro lado, rusticidade e robustez, a luta será

(...) ainda mais desigual, coloque-os completamente [homem natural e o civilizado] nus e desarmados, frente a frente, e você reconhecerá logo qual é a vantagem de ter, sem cessar, todas as forças à sua disposição, de estar sempre pronto a qualquer situação, e de se levar, por assim dizer, sempre inteiro consigo (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 136).

\*

O esquema montado até agora será valioso quando analisarmos o texto da *Carta a d'Alembert*. Ora, a interpretação segundo a qual Rousseau ficaria do lado da natureza contra a cultura movido pelo desejo de regredir a um contexto no qual não haveria vícios, diferente dos tempos modernos, moralmente corrompido, é falsa e explicita bem o modo como a crítica ao teatro foi equivocadamente avaliada. A distorção a que me refiro tem basicamente a seguinte elaboração: dado que o desejo é o do retorno a um mundo natural, se Rousseau critica a entrada de um teatro em Genebra



seria porque ele queria, conseqüentemente, o fim de todo e qualquer teatro, qualquer traço sofisticado de cultura ou ainda qualquer obstáculo à transparência. Temos diante de nós a imagem de um Rousseau primitivista, comumente fomentada. Jean-Starobinski oscila em relação a esse aspecto, por exemplo, quando sugere no livro *Transparência e obstáculo* que Rousseau nos convoca a desejar o retorno da transparência:

O mal-entendido começará no momento em que esse desejo se viu confrontado com tarefas concretas, com situações problemáticas. Pois do desejo de transparência à transparência possuída, a passagem não é instantânea (STAROBINSKI, 2011, p. 24).

Se não é instantânea ela seria possível? Ao que parece, o filósofo desejaria algo difícil de ser alcançado. Sobre o estado de natureza, o comentador ainda afirma que

de fato, à medida que Rousseau desenvolve sua ficção 'histórica', esta perde seu caráter de hipótese: uma espécie de confiança e de embriaguez vem abolir toda prudência intelectual (...) imagem por demais imperiosa, por demais profundamente satisfatória para não corresponder, no espírito de Rousseau, à estrita verdade histórica (STAROBINSKI, 2011, p. 26)<sup>24</sup>.

Podemos dizer, de maneira a comentar as duas citações feitas de Jean Starobinski que longe de ser instantânea a passagem para a transparência, em uma sociedade corrompida ou legítima é, senão impossível, ao menos contraproducente. Se pensarmos nas organizações humanas frente ao que estipula a natureza não encontraremos senão tensão e dificuldades. Quanto ao estado de natureza, não se trata de um marco histórico capaz de ser atualizado, de substituir os flagelos inerentes às formações das sociedades políticas, mas uma alegoria que serve de parâmetro. Somente pela força da descrição não devemos concluir por um

---

<sup>24</sup> Adiante no livro, comentando o segundo *Discurso*, Jean Starobinski procede de modo diferente, defendendo a impossibilidade de atingir-se a natureza em um estado de civilização, ele chega a dizer que "o progresso é ambíguo, mas o retorno ao estado de natureza é impossível para as sociedades que dele se afastaram. A transformação é irreversível, o caminho de retorno está aberto apenas aos sonhadores". (STAROBINSKI, 2011, p. 394).

desejo recôndito capaz de evidenciar a tentativa de retornar a um estado originário. Moses Barras, comentando a *Carta a d'Alembert* dirá que

em um estudo sobre a *Carta a d'Alembert*, é preciso constantemente ter em mente que o real significado do trabalho se encontra no fato de que ele é parte e parcela de uma cruzada de Rousseau contra a civilização. O teatro é proibido assim como as outras artes e instituições características da vida civilizada moderna. (BARRAS, 1933, p. 258\259).

Um exemplo como esse, que não é isolado, mostra como é importante compreender a conjugação entre a norma e o caso particular para bem julgar a crítica ao teatro. A impressão de que Rousseau desejava o retorno à natureza ou era contra a civilização pode ter como fonte a ênfase do relato do estado de natureza. É verdade que no Prefácio do segundo *Discurso* fica patente o tom pessimista do autor em relação ao futuro em contraposição ao saudosismo em relação ao passado. O mesmo se passa quando pensamos nos comentários elogiosos feitos à história antiga diante do menosprezo pela história moderna. Não encontramos, porém, na letra do texto a ideia de destruição ou de retorno, não há volta possível ao estado de natureza<sup>25</sup>. Trata-se antes de um parâmetro ou conceito regulador, a partir do qual pode-se medir o grau de desnaturação do homem civilizado, termo entendido, nas palavras de Bruno Bernardi, como “*mudanças operadas na natureza do homem, cujo nome genérico é desnaturação*”. (BERNARDI, 2013, p. 50). Para nossos propósitos, esse apontamento é indubitavelmente importante, pois se a natureza não é um referente aplicável quando estamos em âmbito histórico, a implicação disso é a de que, uma vez instituído e enraizado, não poderíamos simplesmente nos livrar sem prejuízo do luxo e do teatro.

---

<sup>25</sup> Henri Gouhier, no importante livro intitulado *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, por exemplo, dirá com razão que “a palavra ‘retorno’ é, de saída, excluída pelo caráter extra-histórico do estado de natureza: para falar em ‘retorno’, seria preciso estarmos certos de que esse estado existiu no passado humano, o que Rousseau nunca pretendeu. E, sobretudo, a ideia de um ‘retorno ao estado de natureza’ é delirante: se o estado de natureza tem por condição um meio físico no qual o homem só tinha praticamente que deixar-se subsistir, falar de estado de natureza como um ideal seria supor a humanidade transportada em um outro mundo. As circunstâncias não permitiram que o homem permanecesse nem mesmo talvez jamais vivesse segundo o estado de natureza (...) a questão de realizar o estado de natureza nem mesmo se põe.” (GOUHIER, 2005, p. 23).

A premissa segundo a qual a natureza, para Rousseau, é um modelo para onde se deseja voltar é equivocada, e parece ser aceita por Margaret Moffat e Jonas Barish. A comentadora afirma, por exemplo, que

lutando contra o teatro, como a mais artificial de todas as formas literárias, Rousseau não fazia mais do que defender em 1758 a luta contra a civilização artificial, e o retorno a uma vida mais simples e natural (MOFFAT, 1930, p. 87).

Não é esse o caso. Na verdade, não há possibilidade de recuar diante dos avanços da civilização em direção a uma atmosfera de transparência caracterizada pelo estado de natureza. Existe, sim, a chance de retardar o afastamento da natureza, mas não de retornar a ela. Jonas Barish, no Capítulo IX do livro *The antitheatrical prejudice*, critica Rousseau a partir de uma estratégia semelhante à de Margaret Moffat. Após ter sobrevoado obras como o *Discurso sobre as ciências e as artes*, e o *Discurso sobre a desigualdade* ele arremata a análise da seguinte maneira:

Mas para Rousseau isso [o diagnóstico efetuado nos dois *Discursos*] permanece uma deformação da vida civilizada capaz de ser corrigida. Ele mantém preservada a possibilidade que os que se seguiram a ele viram com ceticismo, que por um esforço da vontade, uma reforma social ou uma educação sobre novas bases conseguiríamos tirar nosso olhar em direção aos nossos semelhantes, olhando para nossos corações, refundando nossas vidas em uma fundação mais autônoma. Se o selvagem é capaz de viver 'para si mesmo' não deveria, presumivelmente, ser impossível para o homem civilizado tentar fazer o mesmo. (BARISH, 1981, p. 258).

Cria-se uma imagem de Rousseau conforme a qual ele teria optado pela natureza contra a cultura, movido pelo desejo de retorno. Assim, a crítica presente na *Carta a d'Alembert* toma contornos exagerados, como se seu sentido fosse compreendido no interior de um projeto de aniquilamento das artes:

Rousseau não pode, então, ser entendido como alguém que ofereça um programa de reforma do teatro, mas alguém que conclama sua destruição. A nova sociedade não é, de fato, para ser encorajada a desenvolver sua própria moralidade, mas a reverter em direção a uma moralidade anterior, a

daquele tempo paradisíaco quando os homens eram severos e virtuosos. (BARISH, 1981, p. 294).

Idealmente, para uma cidade considerada virtuosa, o teatro será considerado prejudicial, contudo, as coisas não se passam do mesmo modo quando se pensa em uma cidade já corrompida. Para responder Moses Barras (1933, p. 258-259), podemos afirmar que temos de estar atentos, na verdade, em um estudo sobre a *Carta a d' Alembert*, para entender corretamente o seu alcance e sentido, na conjugação entre os princípios antropológicos e do direito político diante do caso particular. Esse quadro conceitual se exemplifica da seguinte maneira: nas grandes cidades as pessoas são interessadas, conduzidas por seu amor-próprio e a relação social e política é altamente hierarquizada. O diagnóstico, no segundo *Discurso*, pretende responder à pergunta sobre o modo como fomos parar ali. O caso particular se coaduna à perspectiva universal justamente quando o olhar frio do político faz outra pergunta diante das sociedades existentes, a partir do próprio diagnóstico responsável por remontar às origens hipotéticas do estado de natureza: a fonte de corrupção está enraizada (como mostrou o diagnóstico dos dois *Discursos*), o que se pode fazer para minimizar o dano? O remédio para o mal, às vezes, está no uso calculado do próprio mal<sup>26</sup>. Para além da imagem muito disseminada de um moralista indignado, cuja retórica seria semelhante à de Bossuet, encontramos na obra de Rousseau tanto um diagnóstico contundente quanto um programa de ação em meio à corrupção<sup>27</sup>.

É estratégico transcrever uma longa citação do Prefácio a *Narciso* por ser muito esclarecedora e poder evitar equívocos em relação ao alcance da crítica de Rousseau às artes em geral e ao teatro em particular. Fazendo

---

<sup>26</sup> Lemos no importante texto do Prefácio a *Narciso*: “Admiro quanto a maior parte dos homens de letras se ofendeu em toda essa história. Quando eles viram as ciências e as artes atacadas, acreditaram-se pessoalmente visados, quando sem se contradizerem a si mesmos todos poderiam pensar como eu que, embora estas coisas tenham feito muito mal à sociedade, é muito essencial servir-se delas hoje como de um remédio ao mal que causaram (...)” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 973. Sublinhado por mim).

<sup>27</sup> Acompanho Luiz Roberto Salinas Fortes quando afirma que “a escrita – as ciências e as letras – constituem um remédio a ser empregado no combate a certos males existentes. Ambivalentes, as artes, as ciências e as letras são suscetíveis de um uso positivo. Não será esse um uso eminentemente político?” (FORTES, 1976, p. 28).

uma espécie de inventário de deturpações pelas quais sua obra passou, ele escreve:

A ciência não é boa para nada, e só causa mal, pois ela é ruim por sua natureza. Ela não é menos inseparável do vício que a ignorância da virtude. Todos os povos letrados são sempre corrompidos. Todos os povos ignorantes foram virtuosos. Em uma palavra, só há vícios entre os sábios, e só há homem virtuoso que de nada saiba. Existe, portanto, um meio para nos tornarmos novamente homens honestos. Trata-se de nos apressarmos em proscrever as ciências e os sábios, de queimar as bibliotecas, fechar as Academias, Colégios, Universidades e mergulharmos outra vez na barbárie dos primeiros séculos. Eis o que meus adversários refutaram muito bem: jamais disse ou pensei uma única palavra disso tudo, e não poderiam imaginar nada de mais oposto ao meu sistema que essa absurda doutrina que eles têm a bondade de me atribuir.” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 963\964. Sublinhado por mim).

As cinco primeiras frases fazem parte do discurso daqueles que não entenderam a intenção dos textos de Rousseau quando ele critica as artes. A resposta diante da pergunta equivocada será deturpadora: o aniquilamento das artes. A réplica de Rousseau é clara, a abordagem destrutiva em relação ao que é criticado não existe. Não se trata de aniquilar a fonte de corrupção moral para assim alcançar uma vez mais a virtude e transparência. Uma vez que paixões como ambição, vaidade e egoísmo aparecerem e que a vontade exigiu mais do que não era pedido pela natureza a constituição humana se alterou. Esse é o perfil dos parisienses, como é afirmado na *Nova Heloísa*, habitantes de uma cidade profundamente desigual em termos de fortuna, onde reinaria a mais suntuosa opulência conjuntamente com a mais deplorável miséria (1964, t. II, Carta XIV, Segunda Parte, p. 232). Lá se encontravam paixões capazes de fazer com que o indivíduo voltasse para si mesmo em uma situação de conflito com os que estão em seu entorno. Esse quadro colocaria em conflito o interesse particular dos indivíduos e o interesse público da comunidade. Algo bem distinto se compararmos o caso dos genebrinos. Vale notar que a noção antropológica responsável por diagnosticar a capacidade da alma humana de se moldar e ganhar contornos diferentes a depender do contexto

histórico social é o que apoia a solução em nível político de que o melhor para Paris não é para Genebra.

Os genebrinos seriam mais simples, pobres e teriam menos desejos para saciar do que seus vizinhos francófonos, características que, se não os colocam muito mais próximos do modelo de natureza humana estabelecido no segundo *Discurso*, aponta que o nível de desnaturação pela qual passaram, por exemplo, com a interferência da legislação de Calvino, mudou sua natureza de outra maneira. Calvino transformou os genebrinos de um ponto de vista político, ao substituir a unidade originária do homem natural por uma unidade factícia, propriamente política, mas fundamental para que a associação tenha legitimidade, algo alcançado quando existe igualdade entre os cidadãos. Esse tipo de afastamento da natureza para criar uma existência intimamente ligada à pátria e aos concidadãos é uma invenção da arte política.

A cena teatral estimula um tipo de desnaturação que é prejudicial para a sociedade na medida em que estimula as paixões responsáveis por insuflar de força o amor-próprio, depravação do amor-se-si, tanto dos atores quanto da audiência. A desigualdade social se legitima no espaço teatral do tipo francês, lá onde as pessoas se diferenciavam qualitativamente dos outros a depender de onde estavam sentadas. Aprisionadas em um espaço pequeno, exclusivo, eram apartadas, portanto, não da verdade (ou do mundo das formas) em sentido platônico, nem de Deus, mas sim do espaço público-cívico, em sentido político<sup>28</sup>.

Quanto mais exclusividade menos o indivíduo será capaz de ampliar sua vontade em direção ao bem comum e conseqüentemente menos o liame social conseguirá prosperar. Além disso, o espetáculo teatral dá lugar a um sentimento de piedade superficial, que não engaja o espectador a nenhuma normatividade moral aplicável em sua rotina diária. De um ponto

---

<sup>28</sup> Pode-se facilmente perceber a grande diferença em relação à impressão de Rousseau no que concerne o teatro francês frente ao teatro grego antigo: “*Enfim, seus espetáculos não tinham nada da mesquinha dos de hoje. Seus teatros não eram construídos pelo interesse e pela avareza; não estavam encerrados em obscuras prisões (...) esses grandes e esplêndidos espetáculos apresentados a céu aberto, diante de toda a nação, ofereciam por toda parte apenas combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar nos gregos uma ardente emulação e de aquecer seus corações com sentimentos de honra e glória.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 161).

de vista psicológico, isso é algo capaz de comprometer o projeto moralizador dos defensores da cena teatral, como veremos adiante, porque o resultado da peça oferecido em seu desfecho talvez não esteja em concordância com a reação dos espectadores.

A importância desse panorama para entender a crítica ao teatro se apoia no fato de que as mudanças intersubjetivas sofridas pelos indivíduos uma vez que se agremiaram promoveram modificações psicológicas diferentes a depender do contexto em que se inserem. Essas modificações permitiram que se iniciassem trajetos distintos no que diz respeito às sociedades humanas, e elas apareceram em razão da formação das famílias e do estreitamento de laços, da dieta e das instituições que regeram o comportamento dos indivíduos. Fatores, enfim, responsáveis por alterar a própria essência ou constituição humana, sendo o germe das primeiras noções de mérito, estima, amor e desprezo, paixões factícias e fundamentais para o teatro francês setecentista, paixões cuja gênese está intimamente ligada à teatralidade.

\*

O início da socialização, tal qual proposto por Rousseau no segundo *Discurso*, mas também no *Ensaio sobre a origem das línguas*, é sintomaticamente uma cena. Aspecto que ajuda a evidenciar a maneira pela qual o teatro é pensado enquanto um referente para a reflexão rousseauiana, como foi visto no primeiro capítulo desta tese. Afinal de contas, toda descrição das chamadas festas primitivas possui um campo lexical marcado pela teatralidade. Ritmadas pelo canto, dança e jogos de sedução em torno das cabanas, de uma fogueira ou uma grande árvore, tudo nesse ambiente lança luzes em um tipo de espetáculo de socialização. Se o teatro é um quadro das paixões humanas, como é afirmado na *Carta a d'Alembert*, devemos acompanhar como elas teriam surgido, até mesmo porque esse processo faz parte essencial da antropologia de Rousseau. Conjuntamente às paixões como amor e inveja, o canto e a dança, participantes do mundo teatral, teriam surgido no início das relações humanas, frutos da ociosidade, servindo como diversão (*amusement*) “ou



*antes ocupação de homens e mulheres ociosos e reunidos*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 169).

Foi nesse ambiente que o germe do teatro, ou antes, da teatralidade, pôde surgir, dando vida à metáfora do mundo como cena em um mesmo movimento responsável por criar a cisão entre o ser e o parecer. ‘Teatro’ não deve ser aqui tomado enquanto instituição, mas como chave de leitura para entender o papel das paixões no quadro de desenvolvimento da sociedade. O estreitamento dos laços pelo convívio próximo, a partir da ideia de emulação moral e jogos de sedução criou a noção de interesse particular e protagonismo social, exemplificado de maneira peculiar a cada sociedade:

Acostumaram-se a se reunir diante das cabanas ou ao redor de uma grande árvore: o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do ócio [*loisir*], tornaram-se o divertimento [*amusement*] ou antes a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 169).

Essa descrição explicita em quais termos a teatralidade é essencial. Estão dispostos todos os elementos para fazer essa aproximação. O palco é ao ar livre, diante de uma cabana ou ao redor de uma grande árvore, temos o representado, isto é, a música, dança, ideias de mérito e beleza. Temos o representante, manifestado na figura do cantor ou dançarino. No parágrafo 13 da *Carta a d’Alembert*, interessa lembrar, o teatro é definido precisamente como ‘*amusement*’, mesma definição dada por Rousseau a esse processo de estreitamento de laços e nascimento de paixões sociais<sup>29</sup>. Continuemos a descrição feita no segundo *Discurso*: “*Cada um começou a olhar os outros e a querer ele mesmo ser visto, e assim a estima pública passou a ter um preço*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 169). A noção de ‘olhar’ está intimamente ligada à acepção latina da palavra ‘espetáculo’ e, além disso, o desejo de ser observado, de obter a estima pública, espécie de necessidade de protagonismo social. O nascimento, portanto, desse desejo de ser valorizado, algo capaz de incitar o amor-próprio dos indivíduos,

---

<sup>29</sup> “*Lançando um primeiro olhar sobre essas instituições vejo primeiramente que um espetáculo é um divertimento.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 65).

descrito por Rousseau na forma de um indivíduo que se mostra ao olhar do outro não se dá como esforço pela conservação ou de maneira apenas indiferente, mas na forma de um ator que busca ganhar destaque nesse novo tipo de espetáculo: “*Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais hábil ou o mais eloquente passou a ser mais considerado (...)*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 169). A sociabilidade é inserida em um campo de atuações político-afetivas cuja descrição tem um claro tom teatral.

Tais foram os artifícios criados para conseguir a admiração ou enternecimento dos outros. Todo esse esquema é a caracterização perfeita do que no *Manuscrito de Genebra* é chamado de arte começada. Cantar, dançar, comparar-se, falar bem, ser forte: termos ligados à arte, cuja conjugação passa a ser vinculada à admiração de outrem e que corrobora ou inventa, excitando a imaginação, uma desigualdade não natural instituída pela opinião. Esse é um contexto a partir do qual a desigualdade se exprime enquanto signo convencional, responsável por criar um conflito entre os diversos interesses particulares, pois todos desejam dominar, serem amados e admirados. Esses interesses, sobrepostos em uma agregação, tornaram incontornável a formação da sociedade civil, pautada em um conjunto de leis para punir os que infringiam a estabilidade da organização social.

Chegou a hora de traçar algumas conclusões: a caracterização feita por Rousseau da formação da sociedade no segundo *Discurso* aponta para a artificialidade e contingência das instituições sociais: são frutos da convenção humana, da arte começada. Como é possível criar uma forma de governo que seja legítima é a tarefa proposta pelo *Contrato social*.

Tudo se passa como se o início hipotético do estreitamento das relações intersubjetivas fosse pautado pelo estabelecimento de um acordo tácito constituído da seguinte maneira: se algum indivíduo apresentar certas características como ser belo, cantar bem, dançar melhor ou – no caso de uma sociedade cujo grau de complexidade já é grande – ter mais dinheiro do que os outros possuirá, então, o direito moral de esperar ser recompensado com a valorização da sua pessoa. O resultado disso foi a

infelicidade porque a ânsia por protagonismo é uma necessidade artificial, mas impossível de ultrapassar, e que implicará em um movimento prioritariamente egoísta capaz de reunir as pessoas, mas a partir de um fundo de desigualdade, conduzido pela afetação ou cinismo. Temos nesse cenário, conforme o vocabulário do *Contrato social*, uma agregação, formação social em que não há coesão no que diz respeito à busca pelo bem comum.

O homem natural era um absoluto numérico precisamente porque seu interesse estaria voltado exclusivamente para sua conservação. Sem relação com outros indivíduos, não estava em uma situação de miséria, pois suas necessidades estão harmonizadas com as faculdades das quais dispõe e por isso é também autônomo. A existência humana, uma vez iniciada a formação de comunidades, é alterada em sua própria constituição antropológica, uma vez que passa por modificações sucessivas impossíveis de terem sido antecipadas, promovidas pelo desenrolar da história<sup>30</sup>. Lembremos que entre o que dita a natureza e o que se manifesta historicamente existe o uso da liberdade e da perfectibilidade. O papel da mimesis e o desenvolvimento da linguagem funcionam como que uma potência de dois na equação da sociabilidade, intensificando e tornando mais complexo o processo de formação das comunidades políticas.

Os indivíduos reunidos em sociedade estão em estreita dependência uns dos outros. Se no estado de natureza o homem era o numérico absoluto, agora, em sociedade ele se torna relativo, de unidade passa a viver de modo fragmentado, em constante busca por aprovação ou tentando dominar os outros. Enfim, vive-se a partir do olhar dos que entornam o indivíduo, cada um passando a ser uma espécie de espetáculo móvel e ininterrupto. Do ponto de vista político, não temos uma associação.

---

<sup>30</sup> No segundo *Discurso* fica inquestionavelmente clara a diferença do homem natural, caracterizado por ser autônomo e independente, diante do homem civilizado, enredado em relações complexas e estreitas com os que estão ao seu redor: “O primeiro só respira o repouso e a liberdade, não quer mais do que viver e permanecer na ociosidade, e a ataraxia mesma do estoico não se aproxima de sua profunda indiferença por qualquer outro objeto. Ao contrário, o cidadão, sempre ativo, se cansa, se agita, atormenta-se sem cessar para procurar ocupações ainda mais trabalhosas; trabalha até a morte (...)”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 192).

Tal qual classificado no Livro I, Capítulo V do *Contrato social* (1964, t. III, p. 359), podemos separar em dois registros semânticos distintos os conceitos ‘agregação’ e ‘associação’. A sociedade em seu início, e também a sociedade corrompida, tal qual descrita por Rousseau seria uma agregação, ou seja, sobreposição de interesses particulares, mas não uma associação, fruto da combinação desses mesmos interesses em nome do bem comum, cujo resultado é a formação de uma generalidade concernente à vontade do corpo político, responsável por torná-lo legítimo. Caberá ao legislador, com o uso da arte política, ordenar a orquestração dos interesses por meio de leis apropriadas para certa agregação com o objetivo de criar um ser moral configurado por uma associação política. Isso acontece quando ele obtém sucesso em fazer com que a existência fracionária do indivíduo em relação aos outros se torne, por meio de uma desnaturação estratégica, uma nova unidade, confundindo-se com os membros da associação.

Lembremo-nos, mais uma vez, da citação do *Manuscrito de Genebra* segundo a qual a arte aperfeiçoada corrige o que a arte em seu início causou. A festa primitiva, o canto e dança, representam a arte em seu início. As relações humanas se alteraram permanentemente e por trás desse divertimento mesclado a ocupação descortina-se o aprisionamento, o fim da inocência originária, da transparência e o começo da artificialização:

(...) e foi esse o primeiro passo em direção à desigualdade e ao mesmo tempo em direção ao vício: dessas primeiras preferências nasceram, de um lado, a vaidade e o desprezo, de outro lado, a vergonha e a inveja. A fermentação causada por essas novas leveduras produziu enfim compostos funestos para a felicidade e a inocência. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 169\170).

Assim como os dramaturgos que redigem peças de teatro, aqui o indivíduo deseja acima de tudo agradar o seu público. Como será dito no *Emílio*, a ambição e o gosto pelo parecer, que despontam em sua forma mais apurada a partir dessa reunião festiva é a fonte da desigualdade, da servidão, mas também da facilidade das relações sociais (2004, p. 295). A

sociabilidade mimetiza ou inventa a cena teatral na medida em que cada indivíduo busca representar um papel, ou seja, se comporta de determinada maneira sempre na expectativa de ser aceito e valorizado. Temos um modelo que deveria ser seguido, seja de beleza ou mérito, por exemplo, mas pode ser, em um grau extremo de corrupção, o dinheiro. Eis o movimento inicial de socialização, descrito sintomaticamente como um espetáculo<sup>31</sup>, pelo qual a maioria das paixões aparecem, algo responsável por fazer com que a constituição humana se alterasse permanentemente agora acrescida de novas afecções e desejos, tanto estéticos quanto morais. Essa existência será considerada inautêntica, porém, incontornável.

Cada indivíduo, como já adiantei, vira espetáculo para o outro, e isso em um sentido preciso que encontra eco na acepção latina da palavra *'spectaculum'*, 'aquilo que é visto'. Essa festa originária sobre a qual estamos falando não é aquela de ordem cívica na qual a unidade dos participantes é consolidada, tal qual é apresentado na *Carta a d'Alembert*. Insisto no fato de que estamos vendo na festa primitiva o que Rousseau, no *Manuscrito de Genebra*, chama de arte começada. Temos uma agregação, mas não uma associação, diferença fundamental e nesse contexto o legislador será uma figura caracterizada por usar a arte aperfeiçoada para corrigir esse início responsável por aproximar as pessoas, mas também por criar uma fissura no indivíduo.

Podemos ler nessa imagem da festa primitiva a reunião, isto é, o agrupamento caracterizado pelo estreitamento das relações, porém, não é uma reunião do tipo que se forma um povo ou uma associação pautada pela obrigação política, capaz de criar um ser moral. Trata-se antes de uma agregação, unidade fraca, individualizante e instável porque cria um espetáculo em que cada um tenta roubar o protagonismo, atrair a atenção

---

<sup>31</sup> No início do primeiro *Discurso*, ainda em tom elogioso, antes de desferir sua crítica moral ao desenvolvimentos das ciências e das artes, quando Rousseau retraça os ganhos da razão humana, pode-se ler: "É um grande e belo espetáculo ver o homem sair, de alguma maneira, do nada, por suas próprias forças; dissipar, pelas luzes de sua razão, as trevas nas quais a natureza o tinha envolvido, se elevar acima de si mesmo, se lançar pelo espírito até as regiões celestes, percorrer com passos de gigante tanto o sol quanto a vasta extensão do universo, e, o que é ainda mais grandioso e difícil, entrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seu fim." (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 6).

do outro para si ao se tornar espetáculo em sentido puro, por justamente tentar capturar o olhar de outrem<sup>32</sup>. O resultado é o conflito indiscriminado, iniciado pela rivalidade e terminado pela violência: o segundo estado de natureza.

Bronislaw Baczko aponta muito oportunamente como o emprego do olhar, na letra de Rousseau, é fundamental. Trata-se de um símbolo capaz de explicitar a situação do indivíduo enredado em um mundo de aparências, no qual sua personalidade é perdida em nome de uma essência factícia que é ofertada pelo olhar de outrem (1974, p. 21). O resultado é, de certa forma, trágico, pois quanto mais a sociedade progride, mais paixões factícias de cunho egoísta emergem fazendo com que o indivíduo busque distinção social, incitando, enfim, as vontades particulares a entrarem em conflito. Nesse contexto, cada vez mais a aparência toma o lugar prioritário nas relações humanas e mais necessidades se formam, fazendo com que o indivíduo civilizado se encontre aprisionado por sua ambição, consumido por todo o luxo que ele busca incessantemente, ele que está sempre em movimento, mas sempre entediado, conduzido por sua obstinação e oprimido pelo peso da insatisfação. A autonomia própria ao homem natural não existe mais, a desigualdade e opressão do forte sobre o fraco se instauram:

(...) de livre e independente que o homem antes era, passou a se sujeitar a uma multidão de novas necessidades, por assim dizer, a toda a natureza, e sobretudo a seus semelhantes dos quais se torna escravo em certo sentido (...) o ardor de elevar sua fortuna relativa, menos por uma verdadeira necessidade do que para colocar-se acima dos outros, inspira em todos os homens uma nefasta inclinação a se prejudicarem mutuamente, uma inveja secreta tanto mais perigosa quanto, para dar seu golpe com maior eficácia, ela toma frequentemente a máscara da bondade (...) (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 175).

---

<sup>32</sup> A distinção conceitual entre associação e agregação é exposta no Capítulo V, Livro I do *Contrato social* (1964, t. III, p. 359). Essa questão é muito bem analisada no livro de Bruno Bernardi intitulado *La fabrique des concepts: recherches sur l'invention conceptuelle chez Rousseau*, especificamente na Primeira Parte, *Association et agrégation (la médiation chimique)* (2006, pp. 49-75).

Liberdade e autonomia caracterizam a unidade do homem natural. Ele não precisa de nada que não depende apenas das suas forças e não se relaciona com as outras pessoas, o que implica que não se considerava parte de um gênero mais amplo do que ele enquanto indivíduo. Com o estreitamento das relações, cria-se a uma só vez, de um ponto de vista político, a vida coletiva e, de uma perspectiva psicológica, o indivíduo. Esse indivíduo, cuja razão já começou a se desenvolver, compara-se com os que estão à sua volta, processo responsável por fazer com que surja o amor próprio, paixão social desenvolvida justamente a partir da preferência por si mesmo após comparação com os outros, desejo que é insaciável e espera que todos nos valorizem no mais alto grau, o que é, em um confronto com o desejo dos outros, impossível<sup>33</sup>.

O que temos agora é a aparição de um 'eu em meio a outros', mas de tipo particular, isto é, conduzido basicamente por interesses particulares. A arte política, considerada aperfeiçoada atua a partir de um procedimento de generalização e tentará ampliar o alcance desse 'eu' para que abarque toda a comunidade, fazendo eco a uma só vontade, de tipo geral, e entendida como vontade do povo, cujo objetivo é a conservação do corpo político. Para Bruno Bernardi, essa arte se caracteriza pela produção de corpos por composição (2006, p. 172), ou seja, faz de uma agregação algo distinto, a saber, uma associação. Em uma palavra, transforma uma multidão em povo.

O teatro fomenta precisamente a particularidade, o 'ensimesmamento' e a festa cívica reforçará, de outro modo, a generalidade. Eis uma razão política forte o suficiente para que o teatro do tipo francês seja recusado em uma cidade como a genebrina. Com toda a pompa, polidez e educação próprios a uma sociedade rica e complexa, as pessoas luxuosas e de posse das belas artes se posicionaram no extremo oposto ao do homem natural. Um cenário de representação, de signos como o luxo se

---

<sup>33</sup> O amor de si seria uma paixão natural, sentimento que levaria cada indivíduo a agir de modo a conservar sua própria vida. Com a socialização e estreitamento das relações surge o amor próprio, sentimento factício e de fundo egoísta, "*nascido em sociedade e que leva cada indivíduo a fazer mais caso de si do que dos outros.*" (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 218-219). Sobre amor de si e amor próprio ver também o Livro II do *Emílio* e a obra intitulada *Rousseau juiz de Jean-Jacques* (1964, t. III, p. 806).



antepõem aos indivíduos mediando as relações humanas. Mimetizando as características que possivelmente serão recompensadas, as pessoas nessa situação escondem seu verdadeiro ‘eu’ em nome de uma máscara social. A ligação com o teatro é clara: um simulacro se apresenta diante dos nossos olhos, um jogo de farsa ou de faz de conta é encenado na sociedade. A poesia dramática não funciona apenas como metáfora ou ambientação da autobiografia, mas também como registro a partir de onde se reflete sobre a sociedade.

\*

O processo de desnaturação responsável por iniciar um percurso histórico no que concerne as sociedades humanas rompeu com a ordem da natureza e o ser humano deixou de ser somente um animal para se tornar um ser cultural. Nesse quadro, a domesticação provocada pela socialização em seus diversos aspectos como agricultura, relação de trabalho e modos de vida terão influência no comportamento das pessoas, pois são fatores capazes de alterar a constituição originária<sup>34</sup>. Esse sobrevoo pela noção de natureza em Rousseau foi essencial: é possível entender mais claramente agora como é no interior do processo de desnaturação caracterizado pela cultura que encontramos a teatralidade e o teatro, até mesmo porque trata-se de uma instituição convencional, fruto do artifício, e nesse sentido não deve ser abordada somente em si mesma.

Lembremos que a arte de indústria, como é o caso do teatro, própria às sociedades complexas, deve ser devidamente analisada a partir de uma perspectiva social. Nada mais importante do que essa constatação porque o quadro montado neste subcapítulo ajuda a inserir o debate no campo das

---

<sup>34</sup> Em relação à domesticação, ver a Primeira Parte do *Discurso sobre a desigualdade*: “Acontece o mesmo com o homem. Tornando-se sociável e escravo, torna-se fraco, medroso e subserviente, e sua maneira de viver, frouxa e afeminada, acaba por debilitar ao mesmo tempo sua força e sua coragem.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 139). Sobre a importância da alimentação, ver a Carta 10, Quarta Parte da *Nova Heloísa*: “Em geral, acredito que poderíamos frequentemente encontrar algum indício do caráter das pessoas na escolha dos alimentos que eles preferem. Os italianos, que consomem muitas ervas são efeminados e frouxos. Vós, ingleses, grandes comedores de carne, tendes em suas virtudes inflexíveis alguma coisa de duro e que tende à barbárie. O suíço, naturalmente frio, agradável e simples, porém, violento e arrebatado na cólera, gosta desses dois alimentos, e bebe leite e vinho. O francês, flexível e mutável, consome todos esses alimentos e se adapta a todos os caracteres”. (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 453).

realidades humanas e não em terreno simplesmente especulativo. Quanto ao registro teórico filosófico, o que eu venho chamando de norma, isto é, as premissas antropológicas e princípios do direito político, eles devem ser devidamente conjugados – no caso do teatro – com uma atmosfera circunstancial, relativa às relações sociais de pessoas em certo contexto cultural.

Para completar esse movimento da tese é preciso analisar o outro polo da conjugação pendular, a circunstância, e farei isso a partir da ideia de filosofia da história em Rousseau, tendo como objetivo dar conta, ainda que de modo sumário, do processo pelo qual o uso da liberdade cria um direcionamento para a história dos povos.

### 3.1 O SENTIDO DA HISTÓRIA E O CONFRONTO ENTRE DUAS FORMAS DE CULTURA: ANÁLISE DA DISTINÇÃO ENTRE O *HOMEM DO HOMEM* E O CIDADÃO

Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem. (ROUSSEAU, *Emílio*, 2004, p. 07)

(...) a natureza fez o homem feliz e bom, mas a sociedade o deprava e o torna miserável. (ROUSSEAU, *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, 1959, t. I, p. 934).

A abertura do Livro I do *Emílio* opõe de maneira emblemática natureza e história. Essa oposição sinaliza bem o otimismo antropológico (o homem não teria vícios em sua constituição originária) e o pessimismo histórico (a sociedade o corrompe) responsável por balizar a filosofia política e moral rousseauniana<sup>35</sup>. O homem do homem, expressão frequentemente encontrada em Rousseau<sup>36</sup>, é aquele que encena no teatro da sociedade,

<sup>35</sup> Expressão usada por Jean Starobinski (2011, p. 396).

<sup>36</sup> A expressão 'homem do homem' é usada no Livro VIII das *Confissões* (1959, t. I, p. 388) e no Livro IV do *Emílio* (2004, p. 354), para ficar com dois casos. O homem do homem pode ser definido, conforme afirma-se no texto *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, como aquele enredado no mundo de aparência e facticidade: "Apenas ele me pareceu mostrar aos homens a rota da verdadeira felicidade ao lhes ensinar a distinguir a realidade da aparência, o homem da natureza do homem factício e fantástico que nossas instituições e preconceitos lhe substituíram." (ROUSSEAU, 1964, t. I, p. 728).

inflado por seu amor-próprio ao mesmo tempo em que é enredado pela opinião do outro. Ele é inconfundivelmente distinto do que o homem era (ou pôde ter sido) ao ter saído das mãos da natureza. Assim, *tornar-se* um ser cultural o afastou do seu *ser* originário e, nesse sentido, como disse Henri Gouhier, no importante capítulo I do seu livro *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, chamado *Nature et histoire dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, a história se opõe fundamentalmente à natureza (2005, p. 12). Minha intenção é principalmente mostrar a conjugação e não simplesmente a oposição entre esses dois registros.

É bem verdade que se não fosse a formação da sociedade não conheceríamos o vício ou o mal moral, obra dos indivíduos inseridos em relação, mas é em sociedade que se encontra a virtude, a partilha e benevolência. Nesse contexto pode-se perceber tanto a formação do homem do homem como do cidadão. Quanto ao primeiro, em sociedade as pessoas são conduzidas prioritariamente por seu orgulho, vaidade e tendem, além disso, a serem dissimuladas porque estão sempre desejosas de serem bem quistas, de modo que farão tudo para afetar qualidades que lhe granjearão a aprovação dos outros. Para isso, podem agir de maneira a encenar exatamente aquilo que vai agradar seu público e o resultado, segundo Rousseau, é de suma importância, pois em busca de aprovação foi preciso se mostrar outro que não aquilo que se era realmente (1964, t. III, p. 174). Esse personagem egoísta, entediado e sempre em movimento é chamado por Rousseau de homem do homem, diferente de outra figura igualmente artificial que podemos chamar de cidadão:

(...) tudo se reduzindo às aparências, tudo se torna artificial e representado [‘joué’], seja a honra, a amizade, a virtude(...) perguntando sempre aos outros o que somos e não ousando jamais interrogarmo-nos a nós mesmos sobre esse assunto, em meio a tanta filosofia (...) só temos um exterior enganador e frívolo (...) (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 193).

Aparência, amizade, honra, representação, palavras que nos levam a pensar sobre o teatro e que participam desse processo fundamental em que

a aparência toma o lugar do ser (autenticidade) ou, dito de outro modo, o amor de si se desdobra em sua variante egoísta, amor próprio. Gostaria de sublinhar como, em relação à participação do teatro enquanto referente teórico para pensar a política, o homem do homem é descrito de modo muito semelhante ao ator. Afirmar-se, por exemplo, na *Carta a d'Alembert*: “Qual é o talento do ator? A arte de fingir, de revestir-se de um outro caráter que não o seu, de parecer diferente do que ele é.” (ROUSSEAU, 1967, p. 163). No Livro IV do *Emílio* afirma-se, por outro lado, que o homem do mundo, variante do homem do homem, vive inteiramente em sua máscara (2004, p. 315), e como esquecer o lamento um pouco indignado de Saint-Preux em relação aos parisienses? “Até aqui vi muitas máscaras, quando verei rostos de homens?” (ROUSSEAU, 1964, Carta XIV, Segunda Parte, t. II, p. 236).

É contra uma teatralização individualizante ou alienação de si mesmo, emblematicamente encontrada em uma sociedade como a parisiense que Rousseau se levanta. Tudo muda de figura quando a teatralização concorre não para o ensimesmamento, mas para a consolidação da unidade entre os cidadãos e sua pátria, com o objetivo de formar uma associação, algo que a festa pública é capaz de ajudar a fazer. Eis diante de nós mais um caso em que a arte aperfeiçoada tenta corrigir o que a arte começada causou à natureza (1964, t. III, p. 288). Teremos oportunidade de comentar esse ponto adiante.

A ambiguidade do diagnóstico é latente e essencial. Não fosse a formação da sociedade não haveria vaidade, engano e dissimulação. Também não haveria, contudo, virtude ou humanidade propriamente dita. Com o estado civil, conforme afirma o L. I, Cap. VII do *Contrato social*, o instinto é substituído pela justiça, imprimindo uma moralidade até então inexistente, fazendo com que os indivíduos, de animais estúpidos, passassem a ser homens (1964, t. III, p. 364)<sup>37</sup>.

Podemos, então, dividir esse novo ser em duas possibilidades: o homem do homem, cuja característica mais marcante é o amor próprio exacerbado, contudo, ele se transforma em refém dos que o rodeiam, pois

---

<sup>37</sup> O *Manuscrito de Genebra* afirmará, por exemplo, que nós começamos a nos tornar homens somente após nos tornarmos cidadãos (1964, t. III, p. 287).

o egoísmo e a vaidade precisam do reconhecimento do olhar do outro de seu próprio valor: eis o fruto da arte começada. O cidadão, por sua vez, também se liga à opinião dos seus pares, mas em uma relação cujo protagonismo é realizado ou pela desigualdade natural como agilidade e força ou pela pátria, pelo todo do qual faz parte, precisamente porque ele é identificado à comunidade.

É possível, por uma desnaturação promovida pela arte aperfeiçoada, como é dito no *Manuscrito de Genebra*, por exemplo, e com a educação pública e a festa cívica, formar um cidadão, construção factícia. Processo possibilitado pelo emprego de instituições apropriadas para construir uma unidade, não do homem consigo mesmo tal qual no estado de natureza, contexto de acordo com o qual os desejos não ultrapassam aquilo que é acessível pelas faculdades do indivíduo, porém uma unidade que o liga intrinsecamente à sua pátria e aos seus concidadãos. Nesse caso, paixões como vaidade e amor próprio entram em um jogo de emulação e concorrência em nome da força da comunidade. Note-se como tanto a emulação quanto a inveja participam de um processo psicológico que envolve a mimeses, a primeira é politicamente estratégica (o desejo de ser valoroso como algum indivíduo admirado por todos) e a segunda, por sua vez, não (adquirir algum tipo de reconhecimento a partir de um comportamento tão somente fruto da afetação). No limite, porém, trata-se nos dois casos de imitar e, mais do que isso, acompanhamos um diagnóstico que aponta claramente para a teatralidade de si.

O ponto para o qual chamo atenção é o fato de que tanto o homem do homem quanto o cidadão são frutos da arte ou do artifício, e isso significa essencialmente que não são produções naturais. Assim como a cidade legítima diz respeito a construtos humanos de tipo artificial, pode-se afirmar, usando uma expressão de Blaise Bachofen, que o discurso sobre o homem, na letra de Rousseau, envolve uma antropologia da natureza que busca o que há de universal na constituição do humano, mas também, a nível político, temos uma antropologia da desnaturação (2002, p. 23). Diante desse quadro, as possibilidades são inúmeras, pois o espírito humano pode se moldar de muitas formas, dado que a alma tem a capacidade de se

alterar quando é desenvolvida pela educação ou cultura, iniciando uma trajetória histórica singular. Diante disso, fica claro a existência de uma filosofia da história, ainda que o seu direcionamento não seja colocado de antemão. O que me interessa apontar neste momento da investigação é que pelo uso da liberdade, inserida em uma sucessão temporal, mas também pela alimentação, região habitada ou ainda religião professada pode-se pensar a variedade de costumes e de espetáculos enquanto multiplicidade de desnaturalizações, o que implica em uma variedade de humanidades<sup>38</sup>.

O resultado obtido é de muito proveito. A antropologia de Rousseau está atrelada a um discurso sobre o homem que nos permite pensar a transformação histórica enquanto fator capaz de interferir na constituição

---

<sup>38</sup> Em diversos momentos na letra de Rousseau fala-se não só sobre a capacidade do espírito e da constituição humana de serem moldados, mas também a alma. Alma e espírito possuem um capô lexical semelhante na letra de Rousseau, ainda que não signifiquem exatamente a mesma coisa. Espírito pode ser simplesmente engenhosidade, indústria ou refinamento. De tal forma, o homem natural, na falta de espírito, não se surpreende com o espetáculo da natureza (1964, t. III, p. 144). Contudo, no sentido forte do termo, metafísico, tanto espírito quanto a alma são ativados durante a ocorrência do desejo, no ato de querer ou de escolha, enfim, no uso da liberdade e da consciência moral. Na segunda das notas eruditas apresentadas após o texto do segundo *Discurso*, Rousseau cita uma passagem de Buffon em que ele distingue alma e espírito. Na alma estariam as ilusões do espírito (1964, t. III, p. 196). Haveria, para Rousseau, simples operações da alma anteriores à razão (amor de si e piedade), e é da combinação e relação que o espírito faria desses dois princípios que surgiria o direito natural (1964, t. III, p. 126). É na alma que são impressos os sentimentos (1964, t. III, p. 115), mas a percepção de relações, como grande e pequeno, é dada no espírito (1964, t. III, p. 165). Poderia ainda citar o último parágrafo do Prefácio do segundo *Discurso* quando se fala das faculdades naturais (perfectibilidade e liberdade) e dos seus “desenvolvimentos sucessivos” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 127), mas também a Primeira Parte da obra, seja na passagem em que se fala das necessidades dadas pela natureza, as que regulam os “progressos do espírito” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 143), da linguagem e de sua importância para que as operações do espírito sejam facilitadas (1964, t. III, p. 146) ou quando Rousseau mostra como a educação e cultura são responsáveis por impor certa diferenciação nos espíritos: “De fato, é fácil ver que entre as diferenças que distinguem os homens, muitas passam por naturais quando são unicamente obra do hábito e dos diversos gêneros de vida adotados em sociedade. Assim, um temperamento robusto ou delicado, a força ou a fraqueza que dependem disso, vêm frequentemente mais da maneira dura ou efeminada pela qual foi educado do que da constituição primitiva dos corpos. Acontece o mesmo com as forças do espírito, e não somente a educação coloca diferença entre os espíritos cultivados e os que não o são, como aumenta a que se acha entre os primeiros em proporção à cultura.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 160). Poderia ainda citar o final da segunda Parte quando se faz um resumo em tom de conclusão: “Resulta do que foi exposto que a desigualdade, sendo quase nula no estado de natureza, tira sua força e o seu crescimento do desenvolvimento das nossas faculdades e dos progressos do espírito humano” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 193). Em relação ao tema da alma, o ponto para o qual gostaria de ressaltar é o fato de que em meio à sociedade a alma humana se altera por mil causas remanescentes (1964, t. III, p. 122). Assim, a alma e as paixões humanas se alteram a partir de vários aspectos e mudam, por assim dizer, de natureza (1964, t. III, p. 192).

humana e os espetáculos fazem parte desse discurso enquanto resultado do avanço cultural. Os rumos tomados por cada sociedade, vale ainda ressaltar, são quase infinitos, tal é a plasticidade da constituição humana, a ponto de ser afirmado logo no Livro I do *Emílio* que “nenhum filósofo até agora foi suficientemente ousado para dizer: eis o termo onde o homem pode chegar e que não seria capaz de ultrapassar. Ignoramos o que nossa natureza nos permite ser.” (ROUSSEAU, 2004, p. 48).

### 3.2 SOBRE AS DIFERENÇAS ENTRE OS POVOS

O segundo *Discurso* foi tomado por Lévi Strauss como uma obra capaz de lançar as bases da etnologia. De fato, Rousseau propõe que as observações de outros povos preservem as diferenças e suas particularidades contra a tendência de sempre abordar o outro a partir dos nossos próprios valores. Na Carta XVI da segunda Parte da *Nova Heloísa* lemos que o caráter das nações é determinado apenas pelas diferenças entre si (1964, t. II, p. 242). Em Rousseau, o uso da história e das distintas manifestações dos casos particulares leva tanto a uma crítica quanto a uma sugestão metodológica capaz de ser aplicada também no caso do teatro, pois é contra uma perspectiva evolucionista ou, a grosso modo, eurocêntrica que Rousseau se posiciona na *Carta a d’Alembert*. Por um processo que não pode ser percebido como linear, a diferença entre, por exemplo, os caraíbas e os franceses não é compreendida enquanto meramente temporal.

A ideia contra a qual Rousseau se coloca é a de que seria possível, se fossem dados dois mil anos aos índios, que eles alcançariam o estágio parisiense. A distância entre os franceses e caraíbas para Rousseau, contudo, não seria a mesma no que diz respeito a um ponto originário, hipoteticamente estabelecido, a partir do qual mede-se o afastamento da natureza, porém, também o vetor capaz de fixar o sentido na história é diverso. A implicação dessa posição é a de que as civilizações não podem ser comparadas enquanto avançadas ou atrasadas a partir de um processo,



tipicamente linear, que passa da nudez selvagem aos adereços dos civilizados. É por isso que Rousseau pode defender que o teatro francês, ainda que seja o mais perfeito possível, não seria apropriado para Genebra.

O sentido da crítica ao teatro é dado em um confronto entre o ideal e o reino da história. Mais precisamente, da construção cultural própria a cada sociedade conjugado a um ponto de referência universal, responsável por se dividir tanto em uma constituição fundamentalmente autônoma do homem natural, em confronto com a dependência do homem social, mas também conjugado a uma forma de arte aperfeiçoada, a festa cívica, capaz de corrigir sob um uso controlado do legislador o que a arte começada causou à natureza.

Voltemos à ideia de sentido da história. O que está implicado nela é o fato de que cada sociedade, a depender do clima, terreno, dieta, religião e outros fatores, inicia um trajeto particular em direção a um processo de intensificação das relações intersubjetivas, estabelecimento de costumes, aparecimento de paixões factícias e leis positivas. A natureza não é o objetivo a ser seguido, ela é, diferentemente, o modelo em relação ao qual nos afastamos sem cessar. Esse afastamento é contingente pelo fato de que não é conduzido por uma espécie de vontade transcendental ou divina. Ora, o aparecimento ou aniquilamento de sociedades depende de vontades humanas e condicionadas no mais das vezes por fatores circunstanciais. A lição é importante: o homem cria, em sociedade, a si mesmo e as condições de sua existência.

Nesse sentido, ser preferencialmente pescador, caçador ou pastor de rebanho vai interferir nos costumes de um povo e na elaboração de regras e interdições de comportamento. Essa variação pode ser, entretanto, subsumida em um *telos* unificador? Acredito que sim, ainda que não seja dado previamente por uma entidade divina. O *telos* a partir do qual confere-se ao diagnóstico sua capacidade de previsão é dado por um fio condutor dos acontecimentos humanos que equivale a uma trajetória – não linear, isto é, específica dependendo da sociedade em questão – sempre responsável, porém, por partir do estado de natureza (instintivo e espontâneo) em direção ao estado civilizado, máximo de representação

(vida permeada por paixões nascidas em sociedade). Em outras palavras, a história dos homens vai da transparência ao obstáculo, para usar uma fórmula de Jean Starobinski. Com efeito, a história humana adquire, conforme Jean Starobinski, o andamento de uma queda (2011, p. 23\24). Na esteira de Maria das Graça de Souza, podemos afirmar que o *telos* da história, para Rousseau, apontaria para um trajeto suscetível de degradação: *“Neste sentido, o curso da história é de declínio ou degeneração progressiva da perfeição natural”*. (SOUZA, 2006, p. 250). Isso certamente não significa que haja uma Providência responsável por estabelecer uma direção ou um fatalismo naturalista. Sua concepção de história, como sublinha Blaise Bachofen, se liga à ideia de um meio aberto para a liberdade humana (2002, p. 165). Se algumas modificações são irreversíveis elas constituem um processo cujo início não era pautado por nenhuma necessidade.

Aos indivíduos cabe desacelerar esse processo de corrupção, paradoxalmente, com a ajuda da arte aperfeiçoada, soro antiofídico ministrado pelo legislador. Rousseau esboça uma espécie de filosofia da história ao perguntar pelo valor do progresso enquanto desenvolvimento das ciências e artes, procedendo a uma crítica do aperfeiçoamento técnico em conflito com a moralidade dos povos. O estudo panorâmico da presença do que chamei de *telos* dos acontecimentos humanos é imprescindível para dissolvermos a aparente contradição entre o crítico das artes e o homem de letras. Retomemos a ideia de soro antiofídico tentando entender de que modo, por exemplo, o romance é um mal do qual os parisienses não deveriam se desfazer.

Levando em conta o rumo tomado por uma sociedade hipercivilizada como essa, extremamente ligada à etiqueta do comportamento, ao parecer, à afetação e ao logro, Rousseau reconhece em seu traçado histórico algo que lhe é peculiar e não deve servir de modelo para outras constituições políticas ou cidades. Assim, pode-se afirmar sem contradição que para Paris *“os romances podem ser a única instrução possível para um povo tão corrompido que toda outra lhe seja inútil.”* (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 277). Entre a instrução e a utilidade existe a presença sutil mas incontornável da

viabilidade. Ora, se a extinção das paixões uma vez que elas nascem é impossível, como aponta o segundo *Discurso*, se não podemos regredir em relação à corrupção dos costumes diagnosticada pelo primeiro *Discurso*, resta aos indivíduos não a volta ao estado de natureza, saída utópica relativamente simples, mas sim agir no interior da lógica do mascaramento, usar o mal contra o próprio mal: “*as mesmas causas que corromperam os povos servem por vezes para prevenir uma corrupção ainda maior.*” (ROUSSEAU, Tomo II, 1964, p. 972). Os romances e espetáculos que intensificam as paixões, cujo desenvolvimento acelera a corrupção moral, podem evitar que essa corrupção se torne crime<sup>39</sup>.

### 3.3 CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE

Finalizo a primeira parte deste estudo com um resultado capaz de orientar pertinentemente a análise da *Carta a d’Alembert*. O trajeto percorrido teve por objetivo explicitar a ampla presença da teatralidade na reflexão rousseauiana e as premissas teóricas da sua crítica ao teatro francês, o que nos levou a uma investigação panorâmica a respeito da relação entre o autor e a arte teatral, do ponto de vista biográfico, mas também de formação de um vocabulário filosófico. Vimos ainda como, longe de ser um tema secundário, está presente de diversos modos no itinerário teórico de Rousseau. Não se trata de uma noção cujo aparecimento seja esporádico ou tardio em sua obra porque desde o início, na ambição do jovem autor até as reflexões propostas nas últimas obras como *Rousseau juiz de Jacques* e os *Devaneios de um caminhante solitário* o teatro aparece de formas variadas. Isso pode acontecer como um exemplo erudito, da metáfora explicativa ou do desfecho de uma reflexão, mas igualmente enquanto registro a partir de onde as análises se dão ou ainda arquétipo capaz de ambientar a obra autobiográfica.

---

<sup>39</sup> Prefácio a *Narciso* (1964, t. II, p. 972).

Posteriormente, com a intenção de compreender a premissa teórica da crítica à introdução de um teatro francês em Genebra, analisei as noções de natureza e de filosofia da história. A primeira enquanto escala a partir de onde pode-se medir o grau de corrupção das sociedades históricas, e a noção de antropologia e filosofia da história foram analisadas com a intenção de entender o emprego da história no preciso sentido: a compreensão do humano enquanto ser capaz de ser moldado de múltiplas formas. Nesse sentido, vimos ainda como o processo de afastamento da natureza é ininterrupto, podendo mesmo assim promover uma desnaturação que seja politicamente útil ao formar um corpo moral no qual os membros são iguais entre si.

Esse trajeto lançou luzes em problemas importantes, tais como, de onde o autor fala, qual o sentido e o alcance de sua crítica ao teatro francês e de que maneira se efetua a conjugação em movimento pendular entre o universal e o particular, o que coloca em marcha os argumentos da *Carta a d'Alembert*. É chegada a hora de iniciar uma aproximação mais detida da nossa obra principal, começando pela sua gênese. O objetivo é atestar definitivamente o seu estatuto como fazendo parte do corpus filosófico do autor, compondo organicamente o esquema teórico proposto pelos seus textos de diagnóstico, ainda que tenha um importante aspecto circunstancial. Veremos ainda, a título de conclusão, como se estabelece a norma de ordem política quanto aos espetáculos, em outras palavras, o ideal representado pela festa cívica.

## **SEGUNDA PARTE**

## CAPÍTULO 1

### UMA ÚLTIMA VISITA, UM NOVO VERBETE: SOBRE A GÊNESE DA CARTA A D'ALEMBERT

(...) e se a natureza recusou o gênio, a indignação ao menos dita os versos. (JUVENAL, *Satire*, 1861, p. 5).

A cólera é suficiente e bem vale um Apolo. (BOILEAU, *Satires I*, 1985b p. 70).

Até então a indignação da virtude me servia de Apolo (...) (ROUSSEAU, *Confessions*, livro X, 1959, t. I, p. 495).

Testemos a hipótese de leitura levantada na primeira parte da tese. Indaguemos a obra, desde sua composição, a respeito de seu sentido e alcance, enquanto acompanhamos Rousseau pelas circunstâncias que motivaram a redação da *Carta a d'Alembert*. Essa obra seria apenas uma resposta de momento, obra de ocasião sem importância filosófica ou antes poderia ser inscrita no *corpus* rousseauniano enquanto uma reação necessária, não apenas do ponto de vista do seu esquema teórico como também do ponto de vista histórico-biográfico?

Minha intenção é compreender melhor a reação negativa de Jean-Jacques Rousseau frente ao verbete 'Genebra', escrito por Jean le Rond d'Alembert, publicado no sétimo volume da *Encyclopédie*, que veio a lume precisamente no dia 10 de dezembro de 1757. Essa estratégia está comprometida com uma pressuposição simples: a *Carta a d'Alembert* pode ser explicitada em sua configuração interna, mas também em relação aos princípios teóricos responsáveis por lhe dar sustentação quando for esclarecido o contexto no qual sua composição estava inserida. Dessa maneira será possível entender como o elemento contingente se liga ao conjunto teórico-filosófico do autor. Parece importante ressaltar algo ainda pouco explorado pela literatura secundária sobre o tema, a saber, que nem do ponto de vista do sistema, nem a partir de uma perspectiva biográfica seria acurado afirmar o caráter surpreendente da recusa em relação à entrada de um teatro do tipo francês em Genebra, mesmo se Rousseau foi um amante da cena teatral e autor de peças dramáticas. No limite, a ideia de que sua crítica foi surpreendente só pode ser

defendida por quem não compreendeu os dois primeiros *Discursos*, de 1750 e 1755.

### 1.1 O VERBETE 'GENEBRA' OU UMA SUGESTÃO POLÊMICA

A *Carta a d'Alembert* é uma resposta ao verbete *Genebra*, de modo que é de interesse acompanhar em linhas gerais o seu conteúdo. A descrição e avaliação da capital calvinista propostas pelo verbete estão longe de serem ofensivas. O texto mantém, na verdade, um tom predominantemente elogioso em relação à cidade que é considerada como uma das mais prósperas da Europa (2015, p. 155). Efetivamente, em mais de um momento d'Alembert compara o progressismo de Genebra frente à defasagem social francesa. Fica-se sabendo, por exemplo, que os genebrinos já utilizavam a vacina para varíola, enquanto os médicos franceses eram contrários a essa ideia. Os cidadãos podiam pegar livros emprestado na biblioteca pública, prática que não encontrava repercussão na França. Havia ainda uma Universidade gratuita, aspecto a partir do qual d'Alembert diagnostica o avanço social genebrino frente aos seus vizinhos monarquistas. O clero, algo que também mereceu destaque, respeitava o magistrado e não detinha poder político-econômico, mais um ponto positivo para a capital calvinista.

O verbete, mesmo assim, provocou muita polêmica entre os habitantes da cidade natal de Rousseau. Na verdade, causou sérios problemas para os editores da *Enciclopédia*, impulsionando em certa medida o afastamento de d'Alembert do empreendimento, menos pelos elogios que indiretamente criticavam a França do que pelo fato de afirmar que teria escutado, por parte de alguns pastores, opiniões muito semelhantes às de uma seita religiosa chamada de socinianismo. O que, na prática, significava que esses pastores rejeitariam os mistérios da escritura sagrada (2015, p.162) e, o que é igualmente problemático, alguns preceitos importantes do próprio Calvino. Em acordo com d'Alembert, o respeito por Jesus e o uso da bíblia seriam as únicas coisas que os afastaria de um deísmo puro. Pierre Bayle, no verbete *Socin* do seu *Dicionário histórico e crítico*, afirma que o adepto do socinianismo teria como característica negar a



divindade de Jesus, a trindade, a união hipostática, o pecado original e a eternidade das penas. Tudo se passava, aos olhos dos leitores da *Enciclopédia*, como se a igreja protestante calvinista permitisse importantes dissensos em seu seio, o que foi muito mal recebido entre os pastores. A classificação de ‘socinianos’ causou embaraço para eles, que chegaram a pedir oficialmente retratação ao governo francês. Reação em nada desproporcional, dado que Calvino havia condenado os participantes dessa seita como hereges, fato que tornava as afirmações do verbete muito comprometedoras. Entretanto, para Rousseau, o ponto mais grave do verbete, aquilo capaz de motivá-lo a escrever uma longa carta em forma de resposta foi o conteúdo, em nada religioso, de certo parágrafo, o vigésimo terceiro, reproduzido integralmente na *Carta a d’Alembert*:

A comédia não é permitida em Genebra. Não tanto por se reprovarem os espetáculos em si mesmos quanto por rezear, segundo se diz, o gosto por adereços, pela dissipação e pela libertinagem, que as trupes de comediantes disseminam entre a juventude. Mas não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executada, sobre a conduta dos comediantes? Desse modo Genebra teria espetáculos e costumes, e gozaria da vantagem de ambos... Genebra reuniria à sabedoria da Lacedemônia a polidez de Atenas. (D’ALEMBERT, 2015, p. 158).

A sugestão para que Genebra aceitasse em seu seio uma companhia de teatro pública, do tipo francês, algo interditado devido a uma lei do século XVII, estava baseada na ideia de que, como é afirmado na tréplica de d’Alembert a Rousseau, o teatro poderia ser uma escola de virtude. Isso significa que o enredo das peças seria arranjado de maneira a ser uma espécie de lição de moral colocada em ação ou, ainda, preceitos morais aplicados em exemplos dramáticos (2003, p. 216)<sup>40</sup>. Assim, a tragédia daria exemplos da grandeza da virtude e dos insucessos conduzidos pelo vício humano, e a comédia, por seu

---

<sup>40</sup> A resposta de d’Alembert a Rousseau compõe o dossiê apresentado no fim da *Carta a d’Alembert*, edição organizada por Marc Buffat (2003).

turno, seria estruturada de modo a evidenciar o ridículo dos nossos vícios. Voltarei a esse ponto.

Quando Rousseau se contrapõe a d'Alembert dizendo que Genebra não se beneficiaria com a presença de um teatro, ele entra em uma discussão antiga em torno da função social dos espetáculos, apresentando, porém, uma perspectiva original e interessante, tanto em relação aos defensores do teatro, como é o caso de Marmontel, Voltaire e Diderot quanto dos detratores, por exemplo, Nicole e Bossuet.

\*

A *Carta a d'Alembert* não é a primeira obra do filósofo genebrino, também não se trata da primeira polêmica da qual participou, porém temos diante de nós um texto capaz de guardar em si aspectos inaugurais dignos de nota. É, por exemplo, a primeira publicação de impacto depois de ter trocado a cidade de Paris, onde morou por alguns anos, pelo campo. Primeiro, ele se mudou para uma casa oferecida pela Madame d'Épinay e, após se desentender com ela, Rousseau vai, no dia 15 de dezembro de 1757, para uma pequena casa em Montmorency, no parque *Mont-Louis*, cujo belvedere se abria para o vale da cidade e o lago de *Saint-Gratien*<sup>41</sup>. Foi nessa propriedade onde ele redigiu

---

<sup>41</sup>Nota de cunho histórico: Rousseau se mudou para a Ermitage no dia 9 de abril de 1756 a convite da Madame d'Épinay. Depois de haver se desentendido e rompido amizade com a madame ela deixa a propriedade para ir se instalar em Montmorency, em uma casa cujo proprietário era Jacques-Joseph Mathas, procurador fiscal do príncipe de Condé. Melchior Grimm escreve, em 1762, na *Correspondência literária*, a propósito da estada de Rousseau na Ermitage: “*Madame d'Épinay, tendo na floresta de Montmorency uma pequena casa em sua propriedade, ele [Rousseau] a solicitou por muito tempo para que ela lhe emprestasse a casa, dizendo que não lhe era mais possível viver nessa horrível Paris, e que ele não poderia ter outro asilo contra os homens senão a mata e a solidão (...) Ele tornou-se absolutamente selvagem. A solidão excitou sua cabeça e fez com que seu caráter se tornasse intransigente em relação a si mesmo e aos seus amigos. Ele saiu dessa floresta depois de dezoito meses em estado de desavença com todo o gênero humano.*” (TROUSSON, 2004, p. 86). O relato de Grimm faz parte do livro organizado por Raymond Trousson, cujo título é *Rousseau raconté par ceux qu'on vu*. Vale dizer que 1758 marcou o fim da amizade de Rousseau com Grimm e Diderot. Note-se que, além disso, nas *Confissões*, especificamente no Livro VIII, Rousseau dirá que foi a madame d'Épinay quem o convenceu, depois de muito insistir, a morar em sua propriedade (1959, t. I, p. 396). Em relação a Melchior Grimm, pelo que se sabe, a partir de 1758 Rousseau passou a nutrir por ele forte aversão. Se Voltaire era considerado respeitosamente pela sua qualidade literária, ainda que Rousseau detestasse sua pessoa, e se Diderot, por sua vez, não era alvo de aversão, as coisas não se davam da mesma forma quando se tratava de Melchior Grimm. Em um interessante relato, datado de 1759, François Favre conta sobre um encontro com Rousseau: “*Me pareceu que ele [Rousseau] tinha certa indisposição (grief) para com Diderot e, particularmente, para com Grimm. 'É um homem obscuro, ele disse, um ingrato. Entremos, senhores, contudo, que não falemos mais desse monstro, não quero que esse nome macule esta casa'.*” (TROUSSON, 2004, p. 69\70). Jakob Wegelin e Johann Schulthess, em carta, dizem que “*Ele [Rousseau] nomeia Voltaire sem se perturbar (...)*” e sobre Diderot, que “*um estrangeiro que não o conhecia e que não conhecia Diderot, perguntou-lhe sobre o que*

durante o inverno a *Carta a d'Alembert*. Talvez mera mudança de atmosfera, é verdade, mas o ato mesmo de escrever em um ambiente como o do interior tem sua relevância, visto que Rousseau percebe em Paris, enquanto cidade grande e centro cultural, uma influência importante e distinta do ambiente campestre no que diz respeito ao estilo de um autor<sup>42</sup>.

É nessa época, além disso, que ele rompe sua amizade com Denis Diderot, Madame d'Épinay, Grimm, além de se afastar da maioria de seus conhecidos do meio filosófico parisiense. No caso de Diderot, Rousseau acaba perdendo não só um amigo, mas um leitor participativo, ausência que teria impacto a partir de então no estilo dos seus textos. Ao lado de Diderot ele seria mais satírico e adepto de um estilo pesado<sup>43</sup>. Ainda sobre o aspecto inaugural da obra, seguindo a reconstituição do contexto de composição tal qual aparece no Livro X das *Confissões*, estaríamos falando da primeira vez em que Rousseau encontrou alegria na confecção de um livro. A razão disso talvez esteja em parte

---

*ele considerava desse homem célebre, teve como resposta: 'Fui amigo desse senhor [Diderot], e cessei de sê-lo, algo que disse publicamente. É por isso que nada tenho a dizer sobre o assunto. Minha máxima é contrária àquela que se segue comumente. É que fazem parecer em público que são amigos de alguém para terem a liberdade de falar mal dele em segredo'.*" (TROUSSON, 2004, p. 96).

<sup>42</sup> Em carta escrita a Jacob Vernes, de 04 de abril de 1757, Rousseau fala sobre um poema em versos alexandrinos escrito por um pastor genebrino de nome Jacques-Antoine Roustan. O ponto que me interessa é a afirmação segundo a qual os versos precisariam ser retocados e, caso Voltaire [que morava próximo a Genebra] não quisesse fazê-lo, o poeta só poderia encontrar alguém para ajudá-lo em uma cidade como Paris, exatamente porque "(...) há uma certa pureza de gosto e uma certa correção de estilo que não pode ser alcançada na província apesar do esforço que se tenta para tanto". (ROUSSEAU, 2012, p. 421).

<sup>43</sup> Informação fornecida por Jean Fabre, no artigo *Deux frères ennemis: Diderot et Jean-Jacques Rousseau* (1961, p. 165). Para Jean Guéhenno, em sua biografia intitulada *Jean-Jacques, en marge de 'Confessions'*, Rousseau, na época da composição do primeiro *Discurso*, imitara o estilo de Diderot. (1962, p. 214). Especificamente sobre a minha afirmação segundo a qual Diderot seria um leitor participativo, me remeto à *Correspondência Completa* de Rousseau, organizada por R. A. Leigh. No dia 17 ou 18 de janeiro de 1757 Rousseau anuncia a Diderot sua visita e lhe pede que leia as duas primeiras partes da *Nova Heloísa*, cujo manuscrito havia sido anexado ao bilhete (ROUSSEAU, 1967, *Correspondência Completa*, p. 159). Em uma carta enviada dessa vez por Diderot, datada de 10 de março, ele convida Rousseau a visitá-lo em Paris e, dentre as coisas que eles poderiam fazer para passar o tempo, Diderot menciona a possibilidade de se deterem em uma obra em andamento, a *Nova Heloísa*. Lembro ainda a polêmica em torno da possível influência de Diderot em relação à posição defendida por Rousseau no *Discurso sobre as ciências e as artes*. Para o que nos interessa, basta apontar que em outubro 1749 Rousseau visitou algumas vezes Diderot em Vincennes, sua habitação forçada por curto tempo, fora de Paris, porque o autor da *Carta sobre os cegos* havia sido preso em razão do conteúdo polêmico dessa obra. Caminhando sozinho em direção à prisão, Rousseau aproveitou para ler o *Mercure de France* quando se deparou com a questão de Moral oferecida em forma de concurso pela Academia de Dijon para o ano de 1750: se o restabelecimento das ciências e artes teria aprimorado os costumes. Ao encontrar Diderot, Rousseau teria pedido sua opinião sobre qual partido deveria tomar. Para mais detalhes sobre esse episódio, ver o artigo de Lester G. Krakeur, intitulado *Diderot's influence on Rousseau's first Discours* (1937, pp. 398-404) e a Introdução assinada por François Bouchardy, presente nas Obras Completas, (1964, t. III, pp. XXVII-XLI).

ligada à mudança de ares proporcionada pela saída de Paris e, por que não, pelo zelo patriótico que impulsionou o gênio de Rousseau a contestar a sugestão de d'Alembert. Vale mencionar ainda, em relação ao estado mental do filósofo genebrino, a sua saúde fragilizada e a expectativa de morte que o preocupavam no momento em que redigia a *Carta a d'Alembert*<sup>44</sup>. Para Ourida Mostefai, trata-se de uma obra cujo tom pessoal iniciaria o empreendimento autobiográfico rousseauiano (2003, p. 7). Eis, portanto, um texto diferente das produções anteriores pelo estilo discursivo, o tom biográfico, pelo humor do autor durante a composição e, também, pelo fato de não estar mais ligado ao círculo de filósofos parisienses.

Avancemos em nossa análise conduzidos por um movimento de caráter cronológico retrospectivo, isto é, deixemos por enquanto o ano da publicação da obra para voltarmos alguns meses no tempo, em dezembro de 1757, com o objetivo de investigar de perto mais alguns aspectos da gênese da *Carta a d'Alembert*, estratégia que se impõe por estarmos lidando com um texto de ocasião cujo aspecto circunstancial precisa ser determinado em sua correta dimensão. O ano é, portanto, 1757, e Rousseau, como já foi dito, havia se mudado de Paris para a Ermitage. A troca foi abrupta e causou impressão entre seus amigos. Era em Paris, efetivamente, que se encontravam os homens de gosto, literatos e os mecenas, era lá, enfim, onde se reuniam os pensadores e cientistas mais eminentes. Se Paris, como diz Marivaux, era o mundo inteiro, todo o resto não passando de um subúrbio, Rousseau se decide pelo isolamento<sup>45</sup>. Trocara, a seus olhos, o barulho, a lama e a fumaça de Paris por um retiro distante dezesseis quilômetros da capital francesa, na cidade de Montmorency<sup>46</sup>. Foi onde, no dia 5 de dezembro, recebeu uma última visita de seu até então amigo, o filósofo e editor da *Encyclopédie*, Denis Diderot.

Quem nos conta sobre esse encontro é o próprio Rousseau no já mencionado Livro X das *Confissões*, de modo que minha análise desse episódio

---

<sup>44</sup> Em vários momentos da correspondência de Rousseau do ano de 1758 encontramos referências à sua saúde debilitada, seja dos correspondentes pedindo por atualização sobre o seu estado de saúde, seja do próprio Rousseau descrevendo sua situação. Em uma carta endereça a Jacob Vernes, datada de 18 de fevereiro, o tom é de despedida (Correspondência Completa, 1967, pp. 32-35).

<sup>45</sup> A referência a Marivaux foi tirada da biografia de Raymon Trousson, *Jean-Jacques Rousseau: heurs et malheurs d'une existence* (1993, p. 71).

<sup>46</sup> Ver o Livro IV do Emílio: "Adeus, pois, Paris, cidade célebre, cidade de barulho, de fumaça e de lama, onde as mulheres já não acreditam na honra, nem os homens na virtude." (ROUSSEAU, 2004, p. 513).

estará substancialmente atrelada à perspectiva de uma das partes envolvidas. Entre o que foi conversado pelos dois amigos me interessa, particularmente, a observação feita por Diderot a respeito de um novo verbete da *Enciclopédia*, ‘Genebra’, redigido por Jean le Rond d’Alembert<sup>47</sup>:

Na última visita que Diderot me fez na Ermitage, ele me falou do verbete ‘Genebra’, que d’Alembert havia colocado na *Enciclopédia*; ele me explicou que esse verbete, acordado com os genebrinos do alto, tinha por objetivo o estabelecimento de uma comédia em Genebra, que em consequência as medidas tinham sido tomadas e que esse estabelecimento não tardaria a acontecer. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 494\495).

Essa bem que poderia parecer a temática de uma conversa despretensiosa, ainda mais se pensarmos em Rousseau como o redator de centenas de verbetes de música, além de um importante verbete sobre economia política para a *Enciclopédia*<sup>48</sup>. Todavia, a aparição do tomo sétimo do empreendimento enciclopédico, contemplando a letra ‘g’, tem um verbete em especial dedicado à cidade natal de Rousseau responsável por causar forte repercussão na França e em Genebra<sup>49</sup>. Defendo que o comentário de Diderot,

---

<sup>47</sup> Sobre a relação intelectual e fraternal entre Rousseau e Diderot, além de dados cronológicos sobre a visita em que o verbete ‘Genebra’ é mencionado, ver o livro de Arthur Wilson, *Diderot: the testing years 1713-1759*, principalmente o Capítulo 19 (1957, pp. 247-259) e o Capítulo 22 (1957, pp. 291-306); ver também o artigo já mencionado de Jean Fabre, intitulado *Deux frères ennemis: Diderot et Jean-Jacques* (1961). Recentemente foi publicado um compêndio de artigos, organizado por Franck Salaün, abordando a relação entre os dois irmãos inimigos, intitulado *Diderot, Rousseau. Un entretien à distance* (2006). Sobre a relação entre Rousseau e d’Alembert, ver o artigo de Raymond Trousson, chamado *Querelles de philosophes: Rousseau et d’Alembert* (1994) e o artigo de John N. Pappas, *Rousseau and d’Alembert* (1960).

<sup>48</sup> René Hubert analisa em seu livro *Rousseau et l’Encyclopédie* (1928) a conexão entre a formação das ideias políticas de Rousseau e sua relação com a *Enciclopédia*, seja do ponto de vista de sua participação como autor de verbetes – especificamente o verbete *Economia política* –, mas também de um ponto de vista mais polêmico, a saber, a explicitação de um Rousseau leitor crítico de verbetes como o *Direito natural*, escrito por Diderot. Na verdade, René Hubert compara os textos do verbete e do *Manuscrito de Genebra*, especificamente o capítulo intitulado *Sociedade geral do gênero humano*, com o objetivo de apresentar argumentos capazes de explicitar o fato de que Rousseau não era, como se achava, o autor do verbete *Direito natural*, o que ajudou a sanar a aparência de contradição entre o que afirma o verbete e o que é estabelecido no *Manuscrito de Genebra*, mas também em outras obras. Vale mencionar que os verbetes sobre música escritos para a *Enciclopédia* e a polêmica envolvendo o verbete *Genebra*, estopim responsável por dar vida à *Carta a d’Alembert*, não são tratados pelo autor.

<sup>49</sup> Após a publicação do sétimo Volume da *Enciclopédia* seus editores tiveram muitos problemas, basicamente em razão do verbete ‘Genebra’ e a afirmação de d’Alembert sobre os pastores genebrinos que, segundo ele seriam, em boa parte, socinianos (isso significaria, entre outras coisas, que eles não

tal qual relatado por Rousseau, tem algo de provocador. A publicação do verbete ‘Genebra’, como foi visto, teria sido acordada com o grupo de genebrinos da aristocracia chamado ‘gente do alto’, o que é uma informação importante, capaz de direcionar o modo como essa última visita deve ser interpretada. Esse grupo teria por objetivo, segundo o relato rousseauiano, ajudar no estabelecimento de uma companhia de comédia na cidade. Antes de prosseguirmos com a análise do episódio, detenhamo-nos nesse comentário por alguns instantes para fornecer algumas explicações de ordem histórica com a intenção de entender o motivo pelo qual o tom de Diderot poder ser entendido como provocador e, ao mesmo tempo, a reação de Rousseau frente ao novo verbete enciclopédico.

## 1.2 SOBRE A CIDADE DE GENEBRA: ENTRE A CATEDRAL DE SAINT-PIERRE E O BAIRRO DE SAINT-GERVAIS

Em Genebra, no horizonte do debate sobre o teatro, havia um conflito político em relação ao qual a posição de Rousseau precisa ser alinhada. Louvada como uma República de homens livres, a situação política genebrina tinha nuances importantes que escapam à compreensão do filósofo no fim dos anos cinquenta, antes da redação das *Cartas escritas da Montanha*, período em que se dedicou ao estudo da história da cidade e de sua constituição.

Nomear-se como ‘cidadão’ em Genebra não era para qualquer pessoa. Era preciso preencher dois requisitos indispensáveis, o primeiro ser homem e o segundo ter nascido de pais genebrinos. Ser cidadão em Genebra significava, portanto, participar de uma minoria da população total, era compor um dos mille quinhentos cidadãos entre cerca de dezoito mil habitantes<sup>50</sup>. Ser cidadão era, enfim, ter direitos civis e políticos, acesso às profissões exercidas e elegibilidade às principais magistraturas.

---

concordavam com a ideia de inferno e punição eterna, na santidade de Jesus e em dogmas que confrontassem a razão). Os pastores genebrinos ficaram imensamente ofendidos por serem tratados como participantes de uma seita e chegaram mesmo a pedir retratação formal do governo francês. Os editores se viram alvo de censura a ponto de d’Alembert abandonar o projeto enciclopédico. Sobre os problemas enfrentados por Diderot e d’Alembert em 1758, ver o artigo de Jean Fabre (1961, p. 179) e o capítulo 21, *Rising opposition; d’Alembert’s blunder in Volume VII*, do livro de Arthur Wilson (1957, pp. 275-290).

<sup>50</sup> Ver a biografia de Rousseau escrita por Raymond Trousson (2011, p. 9).



O ponto para o qual gostaria de chamar atenção é o fato de que entre os genebrinos do século XVIII havia uma divisão social e política responsável por uma rivalidade insistente da qual Rousseau participou<sup>51</sup>. De maneira esquemática, podemos dizer que entre os cidadãos havia uma tensão que separava, de um lado, os patrícios compostos por famílias de origem francesa e italiana, muitos da aristocracia que se refugiaram em Genebra buscando segurança em meio à perseguição sofrida pelos protestantes no século XVI. Eles eram os detentores do poder político, pois dominavam a administração estatal<sup>52</sup>. Do outro lado dessa divisão político-social havia a ‘gente de baixo’, ou seja, burgueses, compostos por comerciantes e artesãos, grupo ligado fortemente à tradição local.

A separação entre esses dois grupos também se dava do ponto de vista geográfico. Como diz Raymond Trousson, em sua biografia sobre Rousseau, “*O patriciado ocupa a cidade alta, em torno da catedral de Saint-Pierre; os burgueses, a cidade baixa, no bairro de Saint-Gervais*”. (TROUSSON, 2011, p.

---

<sup>51</sup> Nota histórica: sobre o contexto político genebrino no século XVIII e sua relação com o pensamento de Rousseau, recomendo a leitura da primeira parte do livro de John Stephenson Spink, *Jean-Jacques Rousseau et Genève*, de 1934. Ver também a Introdução à *Carta a d’Alembert* de Michel Launay, que faz referência direta ao estudo de John S. Spink: “*A cidade de Genebra estava dividida socialmente, politicamente e mesmo geograficamente em duas: a ‘cidade alta’ e a ‘cidade baixa’*. A primeira era o domínio da ‘gente do alto’, do ‘andar alto’, os membros do Pequeno Conselho ou ‘Conselho dos Vinte e Cinco’ e faziam parte do ‘Conselho dos Duzentos’ que não ousavam confessar, estando em uma República, suas intenções aristocráticas inventaram ou retomaram por sua conta a teoria da ‘aristo-democracia’ [...] (LAUNAY, 1967, p. 24). Michel Launay ainda mostra como essa disputa política em Genebra, responsável por mais de um conflito armado, estava ligada a uma querela sobre o teatro. Bernard Gagnebin também enxerga dessa maneira quando afirma na sua Introdução à *Carta a d’Alembert* que “[...] ao mesmo tempo, o cidadão [Rousseau] intervém, com conhecimento de causa, em uma luta bem real, que opõe em Genebra o partido popular e tradicionalista ao patriciado afrancesado e cosmopolita que governa a ‘pequeníssima República’: o ‘baixo’ e o ‘alto’, o artesanato e o poder [...] Ora, é em meio a esse patriciado, que desde o século XVII monopoliza, a despeito dos éditos, os órgãos do governo que se recrutam partidários de um teatro estável regularmente admitido na cidade.” (ROUSSEAU, 1995, t. V, p. XXXI).

<sup>52</sup> Nota histórica: sobre a estrutura política de Genebra, havia na cidade três Conselhos principais, formados por subgrupos de cidadãos. O Conselho Geral, composto por todos que tinham direito à cidadania, o Conselho dos duzentos e, por fim, o Pequeno Conselho, composto por vinte e cinco pessoas. Era o Pequeno Conselho que decidia as questões importantes em relação à cidade e que, além disso, oferecia oito candidatos à magistratura, com funções judiciárias, para que o Conselho Geral decidisse em votação por quatro deles. Como os vinte e cinco participantes do Pequeno Conselho eram retirados entre os membros do Conselho dos duzentos, e estes, por sua vez, eram admitidos pelo Pequeno Conselho, uma estrutura como essa fazia de Genebra uma aristocracia, dominada por algumas famílias, mas com algumas características entendidas como democráticas. Como diz John S. Spink: “*No início do século XVIII podia-se reconhecer em Genebra três classes distintas: um patriciado, que se reservava todas as funções do Estado, uma classe de ‘cidadãos burgueses’, que detinham o direito de cidadania, mas que eram excluídos da magistratura, e uma classe de nativos e habitantes, trabalhadores braçais em sua maior parte, que não tinham nenhum direito político*”. (SPINK, 1934, p. 9).



10). Quando faz menção à ‘gente do alto’, portanto, Rousseau faz referência aos patrícios. Vejamos mais claramente como esse panorama nos ajuda a entender a ligação entre política e teatro na Genebra do século XVIII. Os patrícios ou gente do alto eram mais afeitos à moda parisiense e aceitavam de bom grado a possibilidade da implantação de uma companhia de comédia francesa na cidade, enquanto os burgueses, gente de baixo, eram contrários a essa ideia, pois resistiam à influência dos seus vizinhos francófonos, apegados resolutamente à tradição calvinista. Voltemos ao relato das *Confissões*. Pois bem, se acreditarmos em Rousseau, isto é, se havia um acordo entre os enciclopedistas e a gente do alto isso parece revelar a provocação de Diderot, já que podemos supor razoavelmente que a primeira inclinação do seu amigo seria ficar do lado da gente de baixo, aliados da tradição local e, assim como Rousseau, cidadãos de origem burguesa<sup>53</sup>.

Há um segundo ponto capaz de revelar a provocação de Diderot. O verbete ‘Genebra’, publicado no dia dez de outubro de 1757 é, no mínimo, singular. Basta passarmos os olhos na seção de geografia e história da *Encyclopédie* para percebermos algo interessante. Significativamente o mais longo é também o único a se deter minuciosamente em um aspecto social como a ausência de uma companhia de comédia. Deixando de lado sua inclinação descritiva, o texto do verbete sugere que a cidade aceite em seu meio uma companhia de comédia, procedimento estranho que Rousseau mencionará em tom irônico<sup>54</sup>. Outro aspecto importante é o fato de que o verbete está

---

<sup>53</sup> Hoje sabemos mais sobre a árvore genealógica da família de Rousseau do que ele jamais soube. Remeto o leitor a alguns estudos sobre o assunto. A propósito da ancestralidade do filósofo genebrino, o estudo de Eugène Ritter intitulado *La famille et la jeunesse de J.-J. Rousseau*, de 1924, é imprescindível. De um ponto de vista mais panorâmico, sobre a cidade de Genebra no século XVIII e parte da ancestralidade de Jean-Jacques Rousseau, tanto do lado materno quanto paterno, conferir a biografia de Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau: heurs et malheurs d’une conscience*, mais especificamente o capítulo 1 chamado Genève (1993, pp. 9-24). Do mesmo autor, há outra biografia mais recente, cujo texto é próximo ainda que contenha variantes quando comparado à biografia de 1993. Editada pela Gallimard, a obra se intitula simplesmente *Rousseau* (2011, pp. 9-25).

<sup>54</sup> Refiro-me ao segundo parágrafo do Prefácio da *Carta a d’Alembert* quando Rousseau, falando sobre a sugestão de d’Alembert sobre a introdução de uma companhia de comédia na cidade de Genebra, demonstra estranhamento em relação a um verbete que não se limita unicamente à descrição da cidade, mas sugere a implantação de coisas lá inexistentes: “*Lendo essa passagem isolada, mais de um leitor ficará surpreso pelo zelo que a pôde ditar: lendo o verbete, percebe-se que a comédia, que é ausente em Genebra, mas que poderia não ser, é a oitava parte das coisas que nela existem.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 44). Na segunda metade da *Carta a d’Alembert*, Rousseau chega a falar que a sugestão de d’Alembert, levando em conta o verbete, era despropositada: “*Eis, senhor, as considerações que eu tinha para propor ao público e a você sobre a questão [sugestão para que fosse estabelecido um teatro em Genebra] que*

classificado como sendo de história e política, diferente dos verbetes dedicados a Estados nacionais como a Espanha e a Inglaterra, elencados na seção de geografia<sup>55</sup>. Tudo indica que era mesmo pensando em estabelecer um teatro em Genebra que d'Alembert redigira o texto. Temos de admitir, contudo, que o tamanho do verbete talvez se ligue ao seu caráter apologético, e não simplesmente ao teatro. Em vários momentos, como foi visto, d'Alembert compara o progressismo genebrino com a defasagem social francesa.

O fato de Rousseau, sendo genebrino e redator de verbetes enciclopédicos, não ter sido chamado para escrever aquele para o qual teria mais competência, a saber, o verbete consagrado à sua cidade natal, parece ser por si só uma declaração tácita da parte de Diderot<sup>56</sup>. Mas defender o estabelecimento de uma companhia de comédia na cidade, como o verbete iria fazer, é claramente tomar uma posição política em um conflito já existente, algo em relação ao qual Rousseau – Diderot deveria suspeitar – não iria permanecer indiferente. Até mesmo o agente de polícia Joseph d'Hémery, responsável pela censura editorial nos anos 50, sabia que Rousseau, como é descrito em suas anotações, era alguém com talento para polêmicas literárias (1984, p. 26).

Michel Launay propõe uma interpretação psicológica do evento ao afirmar que o verbete pôde ser visto por Rousseau como um ato de hostilidade contra ele próprio e que, muito provavelmente, não ficou feliz por não ter sido chamado para redigir o verbete<sup>57</sup>. Talvez Jean-Jacques Rousseau, cidadão de Genebra, não tenha sido chamado para compor o verbete sobre a capital calvinista porque Diderot e d'Alembert previam algo que pareceu surpreendente para mais de um

---

*você achou pertinente agitar em um verbete em que ela era, na minha opinião, completamente estranha*". (ROUSSEAU. 1967, p. 230).

<sup>55</sup> Sigo Ourida Mostefai, que fala sobre a diferença de tamanho entre o verbete 'Genebra' e aqueles que contemplam Estados nacionais na *Enciclopédia*, além de mencionar a diferença de classificação dos verbetes (2003, p. 28 e p. 30). Jacques Berchtold, no artigo intitulado *La Lettre à d'Alembert dans l'oeuvre de Rousseau* toca no mesmo ponto, apontando a diferença de tamanho do verbete 'Genebra' e dos demais países contemplados pela *Enciclopédia* (2011, p. 34).

<sup>56</sup> Para Jacques Berchtold, seria "inacreditável", uma "grande surpresa" que Rousseau não tenha sido chamado para escrever o artigo sobre Genebra (2011, p. 32 e p. 33).

<sup>57</sup> Ver o livro *Jean-Jacques Rousseau écrivain politique: "O verbete 'Genebra', fruto de uma outra política, aquela que, tomando Voltaire como pivô, consolidava a solidariedade entre os enciclopedistas e a aristocracia genebrina, foi interpretada por Rousseau, ainda que ele tenha sido advertido por Diderot de todos os detalhes da operação, como um ato de hostilidade contra ele e contra o povo de Genebra. Ele não deve ter ficado feliz ao saber que Diderot, para a composição do verbete 'Genebra', não tinha pensado nele ou que ele havia deixado d'Alembert escrevê-lo e, ainda, havia aprovado a aliança estabelecida entre d'Alembert, Voltaire e a aristo-democracia genebrina"*. (LAUNAY, 1971, p. 347).

comentador: que o autor do *Discurso sobre as ciências e as artes* não compactuaria com a perspectiva favorável à influência positiva de uma arte como o teatro francês nos costumes de um povo com as características dos genebrinos. Acompanho a perspectiva de Blaise Bachofen quando afirma ser “(...) evidente para Rousseau que a questão do estabelecimento de um teatro possui em si mesmo, imediatamente, questões políticas.” (BACHOFEN, 2011, p. 74)<sup>58</sup>.

Se for assim, encontramos o elemento provocador do comentário de Diderot ao mesmo tempo em que explicitamos um razoável motivo pelo qual Rousseau não teria sido chamado para redigir o verbete dedicado à sua cidade natal. Essa ausência marca tacitamente o fato de que o círculo filosófico parisiense temia a possibilidade de que o instrumental teórico exposto em textos como *Discurso sobre as ciências e as artes* e o *Discurso sobre a desigualdade* guiasse a posição de Rousseau em relação a um teatro do tipo francês em Genebra.

### 1.3 UMA REAÇÃO NEM TÃO INESPERADA

A posição de Rousseau não foi surpreendente, seja a partir do contexto político no qual esse debate estava inserido, seja a partir das teses apresentadas nos dois primeiros discursos. Isso não soluciona todas as nossas dificuldades, pois haveria um quiproquó essencial em conciliar o autor de textos dramáticos

---

<sup>58</sup> A Introdução assinada por Bernard Gagnebin trata desse ponto: “É que o autor [Rousseau] está convencido que tudo se liga, que não se pode tratar do teatro sem tocar em sua relação aos costumes e à política, portanto, com um estado de civilização. A ausência ou a presença de comediantes na cidade pode ser um sintoma de saúde ou de doença em todo o corpo.” (GAGNEBIN, 1995, p. XXX). Ver também a Apresentação de Michel Launay (1967, p. 23-27). Sobre o aspecto político da discussão em torno da implantação de um teatro em Genebra, vale ressaltar o artigo de Rahul Markovits, intitulado *L’incendie de la comédie de Genève (1768): Rousseau, Voltaire et l’impérialisme culturel français*, de 2009. Além de comentar acerca de um incêndio, talvez criminoso, ocorrido em um teatro de Genebra no ano de 1768, após a permissão do estabelecimento de um teatro na cidade, Rahul Markovits mostra de que maneira o teatro era uma questão eminentemente política na Genebra do século XVIII, dividindo os aristocratas (pró teatro) e os burgueses (contra a entrada de um teatro). Importa dizer ainda que para o comentador, ponto em relação ao qual concordo, essa divisão social manifestava a recusa ou a resignação em relação ao imperialismo cultural francês em Genebra. Ainda sobre o aspecto político da questão do teatro em Genebra ver o artigo de David Munnich (2011, p. 222) e o capítulo IX da biografia sobre Rousseau escrita por Raymon Trousson (1993, p. 160).

com o cidadão que recusa a introdução de um teatro em sua pátria. Essa abordagem intensifica uma estranheza do leitor em relação à *Carta a d'Alembert*, contudo, ela não deve ser alçada à categoria de obstáculo para a compreensão da obra. Do ponto de vista argumentativo, se é negado que um divertimento feito segundo os padrões parisienses é benéfico para uma cidade pequena e austera, se é criticado a cumplicidade do teatro francês com o luxo e a desigualdade é porque em 1758 o filósofo genebrino está estreitamente alinhado com a perspectiva do *Discurso sobre as ciências e as artes* e o *Discurso sobre a desigualdade* e, mais do que isso, a um procedimento filosófico do tipo pendular, como analisamos na Primeira Parte desta tese.

Não nego, em absoluto, que o verbete da *Enciclopédia* mencionado por Diderot durante sua última visita a Rousseau e, a essa altura, ainda nem lido por ele, o deixou em uma posição em alguma medida embaraçosa. Ele era, nós vimos, muito afeito ao teatro, entretanto, nesse caso a tomada de posição é eminentemente política e não deve ser simplesmente sobreposta ao gosto pessoal do autor. Ficar do lado da introdução de um teatro em Genebra seria aceitar a intrusão de um divertimento feito para e próprio aos parisienses na pequena cidade calvinista.

Tudo se passa como se fôssemos alimentar alguém saudável com a comida apropriada a uma pessoa doente: seria, em nível mais profundo, esquecer que as sociedades tomam cada uma um percurso distinto e que consequentemente talvez o mais oportuno para uma não o seja para outra, e esse é, de fato, um dos pontos basilares da posição de Rousseau. Ainda em uma perspectiva político-biográfica, aceitar a entrada de uma companhia de teatro na pequena República calvinista seria também participar de um embate – do lado dos aristocratas – contra ‘os de baixo’, mais alinhados à tradição local.

Diante desse quadro, podemos concluir que embora pudesse ser uma situação delicada, não é surpreendente a tomada de posição de Rousseau, ao menos é legítima a suspeita de que mesmo antes de pronunciar-se publicamente sobre a questão seria de se esperar que ele não aceitasse bem a sugestão de d'Alembert. Leiamos a continuação do relato das *Confissões*:

Como Diderot parecia achar tudo isso muito bem [o estabelecimento de um teatro em Genebra], e não duvidava do

sucesso do empreendimento, e por já ter tido muitas discussões com ele [Diderot] para disputar também sobre o verbete, não lhe disse nada. Mas completamente indignado com essa manobra sedutora dirigida contra a minha pátria, esperava com impaciência o volume da *Encyclopédie* em que estaria esse verbete, para ver se não haveria meio de oferecer alguma resposta que pudesse evitar esse golpe infeliz. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 495. Sublinhado por mim).

Raymond Trousson afirma em uma de suas biografias sobre Rousseau que tomando o relato das *Confissões* essa última conversa entre os dois amigos teria sido amigável e serena<sup>59</sup>. Essa perspectiva não parece se encaixar na descrição acima citada. Antes mesmo da leitura do tal verbete ‘Genebra’, Rousseau, completamente indignado, estava pronto para tentar refutá-lo. Além disso, Diderot aparece no relato como alguém que tenta provocar seu anfitrião quando diz uma novidade, em tom aparentemente despretensioso, mesmo sabendo que ela muito provavelmente iria incitar uma reação de resistência por parte do seu interlocutor. Foi o que aconteceu, uma atitude reativa que praticamente força o filósofo a tomar da pena, em um processo que lhe enche de energia, é o que culmina na *Carta a d’Alembert*.

\*

Ponto fundamental a partir do qual se pode defender que a implantação de um teatro do tipo francês em Genebra não seria bem aceita por Rousseau era a desconfiança de que tudo não passava de um estratagema com a contribuição não só da gente do alto, mas também de alguém que viria a ser um dos seus inimigos mais ferrenhos, Voltaire<sup>60</sup>. Morando desde 1755 no território de Genebra, em uma propriedade chamada *Les Délices*, Voltaire tinha todo o

---

<sup>59</sup> Me refiro à obra *Jean-Jacques Rousseau: heurs et malheurs d’une conscience*, capítulo IX, quando o autor diz: “No dia 5 de dezembro, ele [Rousseau] recebeu a visita de Diderot, a quem contou sobre as intrigas da Madame d’Épinay. Falou também de sua paixão infeliz, mas sempre sustentando que madame d’Houdetot ignorava seu sentimento. Segundo as Confissões, a conversa foi serena e amigável (...) mas o encontro foi sem dúvida menos pacífico do que dizem as Confissões.” (TROUSSON, 1993, p. 155. Sublinhado por mim). Ainda que Raymond Trousson conclua que a última visita de Diderot não foi pacífica é preciso salientar que o relato das *Confissões* por si só aponta justamente nessa direção. Quando um dos interlocutores de uma conversa fica indignado com o que foi dito pelo seu amigo, isso não é sinal de um encontro pacífico.

<sup>60</sup> Voltaire seria próximo a alguns dos membros da aristocracia genebrina (gente do alto) favoráveis à implantação de um teatro na cidade, como defende John Hope Mason, em um importante artigo intitulado *The Lettre à d’Alembert and its place in Rousseau’s thought* (1992, p. 251).

interesse em ver uma companhia de comédia dentro dos muros da cidade<sup>61</sup>. Autor dramático célebre e intenso defensor dos poderes civilizatórios da poesia dramática ele encenava e dirigia, sempre que podia, peças em sua propriedade, com a audiência de muitos membros da gente do alto<sup>62</sup>. Rousseau sabia disso e afirma em carta datada de julho de 1758 ao Pastor Vernes, sem apresentar provas cabais, que o verbete escrito por d'Alembert teria sido orquestrado em conjunto também por Voltaire:

Publicarei um pequeno escrito [trata-se da *Carta a d'Alembert*] sobre o verbete Genebra do Sr. d'Alembert. O conselho que ele nos dá de estabelecer uma comédia me pareceu pernicioso, ele acordou meu zelo, e me indignou tanto mais quando vi claramente que ele fazia a corte ao Sr. Voltaire a nossas expensas. (ROUSSEAU, 2012, p. 556).

Note-se que, mais uma vez, vemos referência à indignação, sentimento que teria impulsionado o filósofo a recusar a introdução de um teatro francês na sua cidade natal e o ponto em relação ao qual o verbete mereceu sua resposta: o conselho para que a cidade aceitasse uma companhia de comédia pública. Em outra carta, para o mesmo destinatário, ele insiste que “*não ignorava que o verbete Genebra era em parte do Sr. Voltaire. Ainda que eu tenha tido a discrição de não dizer nada, você verá facilmente pela leitura da obra que eu sabia a quem me dirigir*”. (ROUSSEAU, 2012, p. 588).

Mesmo sem apresentar provas, ele parece acurado em sua suspeita, como apontam alguns estudos sobre o assunto. Há quem diga que Voltaire teria simplesmente estimulado a composição de um parágrafo sobre a necessidade de um teatro em Genebra, outros estudiosos chegam a afirmar que teria sido o próprio Voltaire quem o teria escrito. Lemos, por exemplo, na Introdução assinada por Pierre Frantz e Sophie Marchand para a coletânea intitulada *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, que “*é ele [Voltaire] quem estimula d'Alembert a reclamar a instalação de um teatro na capital de Calvino*.” (FRANTZ & MARCHAND, 2009, p. 16). Henri Gouhier já havia dito a mesma coisa: “*Jean-Jacques sabe que d'Alembert é aqui cúmplice de Voltaire e que caso seja aberto*

---

<sup>61</sup> Sobre a relação de Voltaire com a cidade de Genebra ver o artigo de Lorenzo Bianchi intitulado *Voltaire, Genebra e as ideias republicanas* (2012, pp. 45-67).

<sup>62</sup> Indico, mais uma vez, ao artigo de R. S. Ridgway, *Voltaire as an actor* (1968), que dá detalhes sobre as representações organizadas por Voltaire em sua propriedade.



*um teatro em Genebra o dono das Delícias [propriedade de Voltaire] será o primeiro a se beneficiar com isso.*” (GOUHIER, 1983, p. 119). Gaston Maugras (1886) defende que d’Alembert teria visitado Voltaire no fim de 1755 para recolher informações que poderiam lhe ajudar na redação do verbete sobre a cidade de Genebra. Porém, mais do que isso, para Gaston Maugras, Voltaire teve participação direta na ideia de colocar um parágrafo sobre o teatro, “*parágrafo que, sem dúvida, foi redigido conjuntamente nas Delícias.*” (MAUGRAS, 1886, p. 57).

Arthur Wilson, em estudo mais recente, menciona essa estadia de d’Alembert junto a Voltaire, declarando que o anfitrião teria sugerido a composição de um verbete sobre Genebra (1957, p. 253 e p. 280). O já mencionado Gaston Maugras (1886), cujo partido é favorável a Voltaire, alega baseado na correspondência de Rousseau que ele teria escrito a *Carta a d’Alembert* para responder especificamente ao seu inimigo parisiense. Nós vimos que o seu zelo patriótico teria ao menos sido inflamado pela ideia da participação de Voltaire. Desse modo, do âmbito político passamos para aquele biográfico, elemento por vezes importante para entender a gênese de uma obra, desde que seja amparado pela letra do texto.

Essa aproximação da *Carta a d’Alembert* por meio de sua gênese nos serviu para montar um quadro cuja elaboração nos leva a enxergar a reação rousseauniana aos enciclopedistas não só como consequente filosoficamente, mas também previsível do ponto de vista biográfico, levando em conta o contexto genebrino. Vejamos agora mais precisamente que tipo de intervenção poderia ser encontrada nessa obra. Interroguemos, pois então, o Prefácio, já que ele manifesta a justificativa de sua composição.



## CAPÍTULO 2

### NEM ‘SUTILEZA METAFÍSICA’, NEM ‘TAGARELICE FILOSÓFICA’: SOBRE O PREFÁCIO DA CARTA A D’ALEMBERT

- Oxalá! A que amor querem que eu renuncie! (RACINE, *Berenice*, fala de Titus. Ato II, Cena II).

- Conheço meu dever, cabe a mim segui-lo  
Não busco saber se poderei sobrevivê-lo. (RACINE, *Berenice*, fala de Titus, Ato II, Cena II).

- Caro Vernes, sejamos homens e cidadãos até o último suspiro. Ousemos sempre falar em prol do bem de todos, mesmo que isso seja prejudicial a nossos amigos e a nós mesmos. (ROUSSEAU, Carta de 04\07\1758 para o Pastor Vernes, a propósito da *Carta a d’Alembert*, 1967, CC, p. 106).

O argumento responsável por conduzir este movimento da minha investigação é o de que a *Carta a d’Alembert*, a começar pelo Prefácio, se localiza em um registro político, mas também filosófico-literário. Há uma ligação fundamental entre literatura, sentimento e política com a qual desde o início da obra Rousseau se engaja. A estratégia que conduzirá esse capítulo exigirá um esforço que me parece produtivo, visto a ausência de consenso em relação à obra e, principalmente, a falta de comentários consagrados ao Prefácio<sup>63</sup>.

A forma textual caracterizada pelo Prefácio tem uma história interessante no século XVIII. Em uma perspectiva ainda abrangente, de caráter introdutório, podemos notar com a ajuda de Otto Maria Carpeaux a fertilidade de um estudo sobre essa forma textual abordando especificamente os filósofos iluministas. Penso no texto conhecido como *Prefácio dos prefácios*, que faz parte de sua

<sup>63</sup> Cito três exemplos representativos da ausência de comentários dedicados ao Prefácio da *Carta a d’Alembert*: a coletânea de artigos, especificamente dezenove, contidos na obra *Rousseau on arts and politics: autour de la Lettre à d’Alembert* (1997); apesar da variedade de abordagens, há somente breves menções ao Prefácio. O livro escrito por Ourida Mostefai, *Le citoyen de Genève et la République des Lettres: Étude de la controverse de la Lettre à d’Alembert* (2003), principalmente no segundo capítulo, intitulado *La Lettre à d’Alembert, ou la lettre d’un citoyen*, entre as páginas 71-76, trata do Prefácio de modo apenas panorâmico. A autora preocupa-se em fazer um resumo do seu conteúdo ao mesmo tempo em que explicita que o seu destinatário seria menos d’Alembert do que o público leitor de Rousseau. Ela, vale dizer, tem um artigo compondo a coletânea mencionada anteriormente (1997). Por fim, entre os dez artigos que fazem parte da obra *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d’Alembert* (2011), há somente menções rápidas ao Prefácio, sem nenhum estudo que se pretenda minimamente minucioso sobre ele.

*História da literatura ocidental* (CARPEAUX, 2011). Interessa-me, sobretudo, o modo como Otto Maria Carpeaux explicita as funções importantes cumpridas pelos prefácios na literatura filosófica do século XVIII, seja a de justificação, dedicatória, mas também a de crítica ou desafio (CARPEAUX, 2011, p. 29). Essa grande variedade de usos faz com que possamos pensar em um gênero literário independente que acomodaria os Prefácios, mas esse não é o meu objetivo.

Para o momento, nos deteremos em Jean-Jacques Rousseau e, dentre seus Prefácios, alguns famosos como o *de Narciso* e o do *Discurso sobre a desigualdade*, investigaremos aquele com o qual se abre a *Carta a d'Alembert*. Prefácio-justificação-permissão, podemos dizer, lembrando da classificação de Otto Maria Carpeaux, pois nele o autor pede permissão para responder ao verbete enciclopédico, além de serem explicitados os motivos que teriam feito o filósofo tomar da pena para contestar publicamente o verbete 'Genebra'<sup>64</sup>. Mais especificamente, responder a sugestão para que se deixasse introduzir na cidade uma companhia de comédia do tipo encontrado em Paris.

Composto por onze parágrafos, o Prefácio foi cuidadosamente redigido. A importância conferida a esse texto pode ser percebida a partir da leitura das cartas trocadas com o editor, Marc-Michel Rey, quando as cópias da obra estavam em processo de correção, basicamente no primeiro semestre de 1758. Em uma dessas cartas, Rousseau afirma preferir cem erros na obra a encontrar somente um no Prefácio (2012, p. 552)<sup>65</sup>. A redação desse texto foi retocada pelo filósofo e, vale notar, guarda em si importância do ponto de vista biográfico, pois é nele que acompanhamos a ruptura definitiva e pública de Rousseau com seu até então amigo, Denis Diderot<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Ponto para o qual Ourida Mostefai chama atenção: “Assim, a função prioritária desse Prefácio será a de explicar a motivação do texto, de expor as razões que impulsionaram o autor a refutar o verbete de d'Alembert.” (MOSTEFAI, 2011, p. 72). A autora mencionou a mesma coisa em um artigo publicado em 1997, chamado *La Lettre à d'Alembert. Troisième 'Discours' de Rousseau?* (1997, p. 167).

<sup>65</sup> Trata-se da Carta de número 330, dirigida a Marc-Michel Rey, datada de 21 de junho de 1758.

<sup>66</sup> Sobre as modificações feitas por Rousseau no Prefácio da *Carta a d'Alembert*, ver o texto de Anatole Feugère, intitulado *Pourquoi Rousseau a remanié la Préface de la Lettre à d'Alembert* (1931), saído no vigésimo número dos *Anais da Sociedade Jean-Jacques Rousseau*. O autor do comentário mostra bem como as alterações feitas no nesse texto nos ajudam a entender o contexto da ruptura entre Rousseau e Diderot, mas também e por outros motivos, seu rompimento com boa parte dos *philosophes* parisienses. Anatole Feugère faz ainda uma transcrição – em forma de paralelo – das passagens alteradas por Rousseau e suas respectivas versões antigas.

A expressão com a qual o Prefácio se inicia - *J'ai tort* - é a uma só vez de caráter pessoal e negativo, funcionando quase como uma cláusula de segurança: “*Estou errado*”, diz Rousseau, “*se nessa ocasião tomei da pena sem necessidade.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 43). A partir de agora, uma suspeita é lançada contra a empreitada que nem bem começou. Podemos perceber nessas linhas certa hesitação e, de fato, será com cuidado que o autor desenvolverá sua posição contra d’Alembert. Não havia entre os dois uma estreita amizade, mas a relação entre eles era cordial e frequentemente se encontravam no tempo em que Rousseau colaborava com a *Enciclopédia*. As primeiras linhas do texto não parecem representar somente polidez, dado que o verbete ‘Genebra’ foi elogiado por sua destreza também nas *Confissões*, Livro X (1959, t. I, p. 495).

O Prefácio, de início abrupto, parece representar o momento paradigmático no qual o autor se decide a tomar da pena, após certa hesitação, para cumprir com o que lhe é devido. A Rousseau não é mais permitido fazer o menos problemático: “*Deveria ter-me calado? Teria podido fazê-lo sem trair meu dever e minha pátria?*” (ROUSSEAU, 1967, p. 47). Após essa incerteza inicial, como se justificasse para si mesmo a pertinência de sua escolha, logo vemos o zelo patriótico impulsionar Rousseau a continuar com sua resposta, a do cidadão, única insígnia que ele porta diante do mui titulado d’Alembert.

Em defesa da impossibilidade de Rousseau não replicar d’Alembert, ele elenca sete razões que lhe impediram o silêncio: primeiramente, deveria não ter escrito sobre assuntos pouco necessários (provavelmente referindo-se à sua comédia ou mesmo aos verbetes sobre música publicados na *Enciclopédia*); as pessoas deveriam ignorar suas relações com os editores da *Enciclopédia* quando era de conhecimento geral que ele havia contribuído com vários artigos para esse projeto; seria necessário que não fosse sabido, portanto, que o seu nome estava entre os autores desse empreendimento; que o seu zelo pelo seu país fosse menos conhecido; seria preciso ainda que supusessem que Rousseau não tinha lido o artigo *Genebra*, o que não era o caso; e, por fim, seria necessário que não concluíssem que o seu silêncio fosse concordância com a proposição de d’Alembert. Todas essas razões não parecem despropositadas se pensarmos em Rousseau como alguém que, de fato, contribuiu com a *Enciclopédia*, podendo ser tido na época, de algum modo, como um dos seus

líderes<sup>67</sup>. É quase como se o leitor presenciasse a entrada em cena do protagonista de uma peça teatral, não por desejo de glória, mas porque ele não pode deixar de atender seu dever. Ainda que solicitar esse referente para minha interpretação, a do herói teatral, seja muito oportuna ela parece excessivamente estranha ao texto. Deixemos de lado essa hipótese.

Sabemos que a *Carta a d'Alembert* foi redigida motivada por um acontecimento contingente, a publicação do verbete 'Genebra'. Seria possível falar, talvez, em inspiração ou epifania de Rousseau? Solução cujo defeito evidente é o de ser pouco verificável, mas que tem seu interesse. Em uma carta datada de 27 de fevereiro de 1757, enviada a Théodore Tronchin, o filósofo genebrino prevê como será difícil terminar seus projetos (não sabia do novo verbete da *Enciclopédia*), porque teria perdido o seu gênio, isto é, sua capacidade de escrita, e cita Juvenal: "*a indignação dita os versos*" (ROUSSEAU, 2012, p. 403). Para quem havia perdido o gênio, a composição da *Carta a d'Alembert*, redigida e publicada no ano seguinte, foi surpreendentemente rápida. Bastaram três semanas, em acordo com o autor, para escrever a obra (1959, t. I, L. X, p. 495). Ao que parece, a hipótese de uma inspiração não é tão extravagante assim.

Digamos que houve inspiração. Mais ainda, diga-se que ela veio impulsionada pela indignação frente ao novo verbete da *Enciclopédia* e as seduições perpetradas por Voltaire em apoio à gente do alto. Contrariando essa hipótese, o filósofo genebrino ele mesmo diz nas *Confissões* ter sido com leveza a composição da *Carta a d'Alembert*. Por outro lado, afirma igualmente ter ficado indignado frente ao verbete 'Genebra' e, como vimos em epígrafe, a indignação podia lhe servir de inspiração. Além disso, o caráter claramente reativo da obra confirmaria essa suspeita: nos deparamos com um autor cujo gênio literário, reconhecidamente aceito pela posteridade, parece ter sido inflamado no final de 1757 por esse sentimento reativo. As coisas, porém, não são tão simples assim.

---

<sup>67</sup> Como mostra Arthur Wilson, "Até esse momento, o público havia pensado em Rousseau como um dos enciclopedistas. Ele tinha sido o líder deles na controvérsia sobre a música italiana, ele havia escrito verbetes sobre música para a *Enciclopédia*, ele havia sido o autor de um importante verbete sobre 'Economia política', e Diderot apostrofou seu nome no verbete *Enciclopédia*". (WILSON, 1957, p. 305).

Quando solicitamos a ideia de inspiração para explicitar o processo de composição da *Carta a d'Alembert* outro problema, dessa vez de maior envergadura, logo se apresenta. Abafamos assim o fato de que Rousseau havia refletido bastante sobre o teatro e abafamos também o contexto político explicitado pela proposta de estabelecer um teatro em Genebra. Não haveria inspiração, não no sentido de uma iluminação como a de Vincennes. Não desistamos ainda do objetivo de tentar compreender que tipo de intervenção está sendo proposta por nosso texto.

Talvez o artigo escrito por Maria das Graças de Souza, intitulado *Ocasião propícia, ocasião nefasta: tempo, história e ação política em Rousseau* (2006), me ajude a encontrar uma resposta mais interessante. Nesse texto, vemos como a obra de Rousseau pode ser lida a partir de duas imagens da história. A primeira, entendida como *kronos*, é a história que tudo devora e nada pode refrear: a sucessão ininterrupta de eventos. A história dos povos nos encaminharia, como vimos, a partir de uma trajetória linear no sentido preciso de que haveria um processo gradativo de afastamento das condições naturais, cujo ponto de partida seria a rusticidade e o ponto de chegada, por sua vez, o estado de civilização (2006, p. 250). Maria das graças de Souza indica como encontramos essa perspectiva, por exemplo, claramente exposta no final do Exórdio do segundo *Discurso* e também no *Contrato social*<sup>68</sup>.

A segunda imagem da história explorada por Maria das Graças de Souza é aquela entendida como *kairos*, ou seja, ocasião propícia. Essa perspectiva é a que mais nos interessa para o momento, e se liga à prática médica, ou seja, é preciso adaptar a terapêutica a partir da circunstância específica de cada

---

<sup>68</sup> Cito, a título de exemplo, a passagem que se encontra no final do Exórdio do segundo *Discurso*: “Ó, homem, de qualquer cantão que sejas, quaisquer que sejam tuas opiniões, ouve-me! Eis tua história (...) os tempos de que vou falar são muito distantes! Como mudastes! (...) há, eu sei, uma idade em que o homem individual gostaria de parar; de tua parte, procurarás a época em que gostarias que tua espécie tivesse parado. Descontente com teu estado presente, por motivos que anunciam à tua infeliz posteridade maiores descontentamentos ainda, quem sabe gostarias de voltar atrás. Tal desejo deve constituir o elogio dos teus primeiros antepassados, a crítica dos teus contemporâneos e o temor daqueles que tiverem a infelicidade de viver depois de ti”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 133). Essa passagem é tão mais importante por ser uma das fontes de equívocos daqueles que percebem em Rousseau um autor primitivista, com tendência a desejar retrogradar em direção de um tempo originário no qual havia inocência e transparência. Se o tom é de pessimismo, porém, em relação ao futuro, isso não significa que possamos voltar ao passado. O diagnóstico é aflitivo, como já mencionei mas dele não se segue um plano de extinção das sociedades corrompidas.

paciente. A autora exemplifica essa perspectiva da história enquanto ‘ocasião propícia’ em passagens emblemáticas que tratam do estabelecimento da propriedade e do governo civil no segundo *Discurso*. Como diz Rousseau, tratava-se de um momento particular em que era possível agir de modo a infligir uma curva paradigmática no desenrolar dos acontecimentos humanos. Maria das Graças de Souza nos explica como era uma ocasião propícia porque não seria possível agir nem antes, nem depois (2006, p. 252).

Essa interpretação me interessa profundamente. A concepção rousseauiana de história, mas também a de política não pode ser assimilada em um pano de fundo unicamente universalista, de caráter abstrato, que tomaria o gênero humano em sua totalidade (2006, p. 255). Rousseau visa o universal em alguns dos seus textos, contudo, não ignora que existem particularidades em cada povo: e é isso o que eu chamo de movimento pendular. Se o filósofo trata no segundo *Discurso* o gênero humano como se fosse um único povo, Maria das Graças de Souza nos lembra que são as condições materiais e concretas as responsáveis por manifestar o avanço do processo histórico. Temos coadunado nessas duas imagens da história, portanto, o movimento pendular entre uma perspectiva universal e outra particular\circunstancial: “*Tal como na tradição hipocrática, a arte política é o lugar de uma tensão entre o saber teórico, que visa o universal, e a particularidade de cada ato terapêutico. A política é também, nesta perspectiva, o lugar da ação possível.*” (SOUZA, 2006, p. 256).

Podemos agora compreender melhor o sentido da *Carta a d’Alembert*, com a ajuda da leitura do Prefácio da obra. Empregando os termos do artigo citado, uma melhor compreensão do processo de composição da *Carta a d’Alembert* é percebê-lo como o momento privilegiado no qual vemos desenrolar-se uma ação política, quando Rousseau interfere em um caso particular munido do esquema antropológico exposto no segundo *Discurso*. Genebra tem a chance de se preservar de uma instituição que acelerará sua degradação, e isso acontecerá forçosamente porque o teatro francês articula-se com um conjunto de valores que intensificam uma lógica da diferenciação. Isso significa que prestigiam o luxo e estimulam a ociosidade na mesma proporção em que abrandam o liame cívico. A ocasião, contudo, é propícia. Ora, não seria preciso prevenir os genebrinos de um mal que não os ameaçasse e, por outro lado, não



será possível extraí-lo caso se enrede na vida dos cidadãos. Não se podia agir antes, não se poderá agir depois. Como lemos na *Carta a d'Alembert*: “*Teremos feito mal se estabelecermos uma comédia, agiremos mal se a deixarmos subsistir, faremos mal se a destruirmos: depois da primeira falta, só teremos a escolha de nossos males*”. (ROUSSEAU, 1967, p. 232). Frase emblemática a partir da qual vemos como entre a norma e o caso particular se antepõem uma série de impossibilidades. Essa citação não está no Prefácio, mas é fundamental, pois podemos perceber por ela que a posição de Rousseau sustenta um realismo político, passível de fazer um uso do mal quando percebe seu enraizamento e de perceber a inutilidade de fazer frente a um processo inelutável. Passagem estrategicamente negligenciada pela maioria senão totalidade do que veem a *Carta a d'Alembert* como uma crítica irrestrita ao teatro. Não estamos diante de um arroubo inspirado, mas de um ato político de caráter interventivo cuidadosamente calculado.

Reconstruir a *Carta a d'Alembert* como uma obra excêntrica, iluminada por um arroubo despropositado do seu autor é, em primeiro lugar, negligenciar o contexto político no qual ela estava inserida. Além disso, essa abordagem não dá a devida importância à crítica do luxo realizada por Rousseau e ao que podemos chamar de esquema teórico proposto inicialmente no *Discurso sobre as ciências e as artes* e plenamente desenvolvido no *Discurso sobre a desigualdade*. A questão que proponho investigar, entretanto, ainda não foi completamente respondida. Afinal, se buscamos o sentido e alcance da obra, temos que explicitar o tipo de ação política que vemos ser apresentada na *Carta a d'Alembert*.

\*

Em tom cordial, ainda no primeiro parágrafo do Prefácio, Rousseau afirma não ser nem vantajoso nem agradável se bater com d'Alembert (1967, p. 43). Dois adjetivos que merecem nossa atenção, não só pelo fato de gostarmos de compactuar com eles, seja quando são aplicados aos nossos amigos ou mesmo às nossas atividades corriqueiras, mas interessa notar, além disso, que no teatro clássico francês, especificamente em algumas tragédias bem conhecidas do público setecentista, esses mesmos adjetivos, ‘agradável’ e ‘vantajoso’, são



comumente contrapostos às exigências do dever do herói, dificuldade em relação à qual ele deverá fazer frente.

Escrever sobre a introdução de um teatro em Genebra, negando que isso seja benéfico, parece um projeto no mínimo arriscado para alguém como Rousseau. Podemos provavelmente dizer que não é agradável, visto que nosso autor sempre nutriu amor por essa arte, e nem vantajoso, dado que ele nem morava mais em Genebra, recusar a introdução de um teatro na cidade. Se é assim, torna-se relevante perguntar: não seria melhor ter ficado calado, de que adiantaria, sozinho, fazer frente ao entusiasmo de, por exemplo, Voltaire, d'Alembert e Diderot em relação à capacidade moral positiva do teatro? Que me perdoe o leitor, mas nossa resposta só poderia ser em forma de outra pergunta: não é essa justamente a força e a sina do herói, isto é, saber atender seu dever mesmo quando para isso ele vai de encontro às coisas de que gosta, mesmo se acabar magoando pessoas por quem tem afeição? Foi assim que o personagem Cid ganhou o favor do público francês, e é assim que age outro personagem, Titus, para ficar com dois exemplos do teatro clássico<sup>69</sup>.

Voltamos, assim, à hipótese recusada inicialmente como teatralizada. O recurso aos textos de Racine e Corneille para explicar a posição do filósofo genebrino parece, contudo, facilmente criticável. 'Todos elementos exteriores à obra rousseauniana', diria algum leitor mais rigoroso. Seria necessário, portanto, buscar no *corpus* filosófico do autor elementos que possam corroborar a ideia de uma espécie de heroísmo literário-filosófico.

Existe, é verdade, um texto escrito por volta de 1751, o *Discurso sobre a virtude dos heróis*, que pode ajudar a desenvolver essa hipótese<sup>70</sup>. Nesse texto,

---

<sup>69</sup>A tragédia *O Cid*, de Corneille, e aquela intitulada *Berenice*, de Racine, possuem enredos que estão estreitamente ligados a esse ponto. No caso da primeira peça, o protagonista de nome Rodrigo, também conhecido como Cid, atendendo ao que ele considera seu dever opta por vingar seu pai, ainda que para isso ele tenha que enfrentar o pai daquela por quem é apaixonado. Indo assim de encontro a tudo aquilo que é agradável ou vantajoso, ele acaba matando, em um duelo, seu sogro, colocando-se em uma situação praticamente insustentável em relação a Ximena, sua amada. No caso da tragédia de Racine, chamada *Berenice*, nosso protagonista, o Imperador Titus, deve deixar sua amada, Berenice, rainha estrangeira, para cumprir com suas obrigações enquanto líder dos romanos, pouco afeitos a títulos monárquicos. Mais uma vez o dever entra em choque com o amor ou, se quisermos, é preciso escolher entre o que é agradável, quicá vantajoso, e o que é exigido pela honra do personagem. É em uma atmosfera como essa que encontraremos Rousseau.

<sup>70</sup>Ver Anexo 1 no qual ofereço uma tradução desse texto.

Rousseau opõe de partida o sábio ao herói: o primeiro teria menos vícios e mais solidez em seu caráter, o herói teria mais brilho e esplendor em suas virtudes. A preferência estaria ao lado do sábio se eles fossem tomados apenas em si mesmos, mas quando pensamos sua relação com a sociedade, o herói ganha destaque porque

A preocupação por sua própria felicidade é, de fato, toda a ocupação do sábio e isso é suficiente para satisfazer a tarefa de um homem comum. O olhar do verdadeiro herói tem maior alcance, seu objetivo é a felicidade dos homens e é para esse sublime trabalho que ele consagra a grande alma que recebeu do céu. (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 1263).

Gostaria de sublinhar o fato de que aparecem na citação duas características fundamentais e que devem encontrar lugar no perfil heroico: esplendor da virtude e o grande alcance de suas preocupações, no sentido em que tendem a contribuir para a felicidade dos homens. Podemos encontrar ambas em Rousseau, desde que seja permitido entender nesses termos a afirmação presente no Prefácio segundo a qual a *Carta a d'Alembert* não trata de uma tagarelice filosófica, mas de uma verdade prática importante para todo um povo (1967, p. 48). Questão de amplo alcance, cuja importância exigiria grandiosidade daquele que pretendesse resolvê-la. Rousseau não é rei ou general, então o que ele poderia portar de heroico senão a magnitude dos grandes temas, algo capaz de engrandecê-lo enquanto escritor, tal como diz o *Fragmento biográfico*:

A viva persuasão que ditava meus escritos lhes dotou de um calor capaz de compensar, por vezes, a força do raciocínio. Elevado, por assim dizer, acima de mim mesmo pela sublimidade do meu tema, era tal como esses advogados mais célebres do que eloquentes, que são considerados grandes oradores porque defendem grandes causas. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1113)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Na segunda carta a Malesherbes Rousseau afirma, com um pouco de exagero, que ele não tinha talento, porém, “uma viva persuasão sempre fez em mim as vezes da eloquência” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1136). Lemos algo semelhante em um texto pouco conhecido, intitulado *Pensées d'un esprit droit, et sentiments d'un coeur vertueux*: “Fala-se bem somente quando se sente aquilo que é dito. A natureza colocou no sentimento uma persuasão que as palavras não operam, e que a arte não poderia imitar. Não há nada que seja verdadeiro e expressivo que não tenha saído do coração.” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 1310).

Também havia sido assim quando da composição do *Discurso sobre as ciências e as artes*. Quem teria condições de enfrentar apropriadamente um tema tão importante senão alguém cuja força se inflamava na proporção da dificuldade do assunto? “*Eis uma das grandes e mais belas questões que jamais foram levantadas. (...) não se trata, neste Discurso, dessas sutilezas metafísicas (...) mas de uma dessas verdades que se ligam à felicidade do gênero humano.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 3). Não nos esqueçamos de que foi em razão dessa questão tratada em 1750 que Rousseau, cidadão particular, pôde entrar em disputa com um monarca, o rei da Polônia, Estanislau I<sup>72</sup>.

O padrão se repete e a mesma coisa se passa com o tema do segundo *Discurso*, questão que bem valeria a pena de um Aristóteles<sup>73</sup>. Nas *Confissões*, Rousseau ainda afirma ter visto verdades úteis para o gênero humano (1959, t. I, p. 405). Encontramos no seu engajamento como escritor, na utilidade dos seus livros, a sua grandiosidade heroica e, assim, seu talento seria o de “*dizer aos homens verdades úteis, mas duras, com suficiente energia e coragem.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 553). Esse traço de heroísmo filosófico, se for possível usar uma expressão como essa, parece mesmo ser cristalizado pela divisa, inaugurada justamente na *Carta a d’Alembert*, “*vitam impendere vero, eis a divisa que escolhi e em relação a qual me sinto digno*” (ROUSSEAU, 1967, p. 242)<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> “Aproveitei a ocasião que me era dada para mostrar como um particular poderia defender a causa da verdade mesmo contra um soberano”. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 366).

<sup>73</sup> “Considero também o tema deste Discurso como uma das questões mais interessantes que a filosofia possa propor e, infelizmente para nós, como uma das mais espinhosas que os filósofos possam resolver.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 122).

<sup>74</sup> Uma tradução possível seria ‘consagrar a vida à verdade’. Essa divisa será retomada em várias oportunidades, servindo de epígrafe para as *Cartas escritas da montanha*, de 1764. Em sua correspondência, de acordo com uma edição organizada por Henri Gouhier, mais precisamente em uma carta datada de junho de 1762 endereçada ao Sr. Moulton, ministro do evangelho em Genebra, Rousseau diz: “Mas, caro Moulton, se a divisa que eu Tomoi não é uma mera tagarelice, eis a ocasião para mostrar-me digno, e a que mais poderia dedicar o pouco que me resta de vida?” (ROUSSEAU, 1974, p. 98). Na primeira Carta dirigida a Malesherbes, de 4 de janeiro de 1762, lemos como o filósofo genebrino, depois de ‘sucessos contínuos’, tornou-se sensível à glória (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1131). Pode-se ler no texto chamado *Fragmento biográfico*: “Quantos preconceitos, erros e males comecei a perceber em tudo o que incita a admiração dos homens. Essa visão me causava dor e me inflamava de coragem, acreditei sentir-me animado por um zelo mais belo do que aquele do amor-próprio, Tomoi da pena e, resolvido a esquecer de mim mesmo, consagrei minhas produções a serviço da verdade e da virtude” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1113). Essa cláusula condicional, ‘acreditei sentir-me animado por um zelo mais belo do que aquele do

Essa divisa, consagrar a vida à verdade, tirada das sátiras de Juvenal, foi o objeto do livro de Christopher Kelly, *Rousseau as author: consecrating one's life to truth* (2003). Como o autor afirma logo no início da obra, o engajamento representado pela divisa escolhida pelo próprio Rousseau está no centro do que ele entenderia por autoria e responsabilidade. Ainda em acordo com Christopher Kelly, seria possível extrair ao menos três acepções possíveis para esse compromisso filosófico: a sinceridade, explicitada quando oferece nas *Confissões* detalhes íntimos de sua vida; em segundo lugar, o que seria sua devoção a uma vida de investigação filosófica; por último, sua coragem em escrever sobre assuntos que poderiam desagradar as autoridades políticas (2003, p. 1)<sup>75</sup>.

Tudo se passa como se o filósofo genebrino se engrandecesse na mesma medida dos temas investigados por seus livros, de tal modo que recusa fazer da carreira de escritor um mero ganha pão, um *métier*<sup>76</sup>. É esse o tipo de heroísmo

---

amor-próprio', parece conectar-se diretamente com a afirmação do *Discurso sobre a virtude dos heróis* conforme a qual Rousseau diz ser a glória pessoal o elemento motivador das façanhas do herói: "Não dissimulemos nada. A felicidade pública é bem menos o fim das ações do herói do que um meio para alcançar aquilo a que ele se propôs, e esse fim é quase sempre sua glória pessoal" (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 1265). Nesse sentido, se for permitido ligar textos distintos escritos em momentos diferentes, o *Fragmento biográfico* como que justifica essa pretensão ao heroísmo, pois no caso de Rousseau ela seria fruto de algo mais belo do que o amor-próprio. O filósofo genebrino ainda retomará sua divisa nas *Confissões*, Livro IX, depois de indicar como o seu nome e sua pessoa já eram célebres e conhecidos na Europa sugere que, não obstante, continuou a ter um gosto simples. Na oitava caminhada dos *Devaneios de um caminhante solitário*, o autor afirma que o seu amor-próprio foi inflamado principalmente no tempo em que escrevia livros (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1079).

<sup>75</sup> O fato de assinar todos os seus livros, ainda que pudesse ter um conteúdo considerado subversivo, é digno de nota, e mostra coragem da parte de Rousseau. Christopher Kelly analisa no primeiro capítulo do seu livro a postura do filósofo genebrino como a de alguém que fazia questão que seus livros contassem com seu nome identificado enquanto autor. O que hoje parece senso comum, no século XVIII poderia ser visto como uma atitude audaciosa. Sabemos que, por exemplo, alguém próximo a ele, como era o caso de Diderot, foi preso por causa dos seus livros. Em 1749, Diderot ficou temporariamente encarcerado em Vincennes, em razão de textos como a *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*. Para fugir da censura, muitos autores usavam estratégias de contra inteligência. Assim, para evitar o rastreamento do autor e do editor do texto, os dados do livro podiam ser falseados como, por exemplo, cidade da publicação, ano e editor. Christopher Kelly lembra ainda que livros como o *Discurso do método*, de Descartes, os *Dois Tratados sobre o governo civil*, de Locke, *As Cartas persas*, de Montesquieu, e o *Tratado da natureza humana*, de Hume, foram todos originalmente publicados de modo anônimo (2003, p. 13). Esse comportamento de Rousseau teve sérias consequências, dado que livros como *Contrato social* e o *Emílio* foram ambos censurados e queimados tanto em Paris quanto em Genebra, ademais, Rousseau teve que buscar proteção para fugir das autoridades políticas.

<sup>76</sup> "Mas sentia que escrever para ter pão teria logo abafado o meu gênio e arrasado meu talento, que estava menos na minha escrita do que no meu coração, e nascido unicamente de um modo de pensar elevado e confiante, responsável por nutri-lo." (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 402).

que podemos encontrar em Rousseau, e o argumento do livro citado de Christopher Kelly parece corroborar essa hipótese: “(...) ‘consagrar a vida à verdade’ significa tanto tomar responsabilidade publicamente em relação ao que se escreve, mas também publicar coisas em prol do benefício público”. (KELLY, 2003, p. 1). O fato de atribuir heroísmo a alguém que não foi grande político ou destemido em batalhas em nada compromete a hipótese. Não é a valentia, nem a prudência, nem a coragem, sozinhas, que fazem o herói, nos ensina o *Discurso sobre a virtude do herói*: é a força da alma a virtude mais importante para ele<sup>77</sup>.

Se for possível entendê-lo como um herói, Rousseau o é de um quilate distinto e, de fato, não prometeu nada diferente. Citemos uma longa passagem, presente na quarta carta a Malesherbes, capaz de mostrar claramente o tipo de heroísmo filosófico que poderíamos imputar ao filósofo genebrino. Não se trata de fazer dele um profeta ou um místico, a coragem de dizer a verdade, de enfrentar temas que haviam sido deturpados por um longo preconceito, essa é a tarefa a que ele se presta: postura que encontra ressonância no fato de que sempre fez questão de assinar suas obras, mesmo podendo ser perseguido pelas autoridades eclesiásticas e temporais. Ao fim e ao cabo,

é qualquer coisa dar o exemplo aos homens da vida que eles deveriam todos levar. É qualquer coisa quando não se tem mais nem força nem saúde para trabalhos braçais, ousar de seu retiro fazer com que seja ouvida a voz da verdade. É qualquer coisa advertir os homens da loucura das opiniões que os tornam miseráveis. É qualquer coisa ter podido contribuir a impedir ou adiar ao menos em minha pátria o estabelecimento pernicioso que, para fazer a corte a Voltaire, às nossas custas d’Alembert queria implantar. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1143).

A interpretação conforme a qual seria possível ligar a atividade de escrita ao heroísmo nos conectou à compreensão do filósofo em relação à importância da autoria e ao tema da responsabilidade do autor. Ainda que tenha objetivos diferentes em relação ao tema desta investigação, Christopher Kelly pode ajudar

---

<sup>77</sup> “De fato, a força é o verdadeiro fundamento do heroísmo, ela é a fonte ou o complemento das virtudes que o compõem e é ela que torna o herói apto para as grandes coisas. Reúna à vontade qualidades que podem concorrer para formar o grande homem, se não for acrescentada a força para animá-las, elas se transformarão todas em langor e o heroísmo desaparecerá. A força da alma sozinha, ao contrário, dá necessariamente um grande número de virtudes heroicas para aquele que dela é dotado e complementa todas as outras” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 1272).

mais uma vez a entender o que significa conectar política e a atividade de escrita com a divisa que se configura como um engajamento explícito, auto imposto, de consagrar sua vida à verdade. Para o comentador, “*Rousseau estava convencido de que a autoria era uma atividade essencialmente pública e política (...)*” (KELLY, 2003, p. 5). A *Carta a d’Alembert* é uma ação política na medida em que ser autor envolve uma responsabilidade pública exercida no ato mesmo da escrita e, pela importância do tema para o povo genebrino, torna-se uma ação com amplo alcance, convertendo-se em heroica, a partir da definição encontrada nos textos analisados.

\*

Temos posse de alguns elementos a partir dos quais podemos entender dois pontos basilares: o alcance das teses do texto e o registro no qual ele se coloca. O escopo da *Carta a d’Alembert* é em boa medida circunscrito à cidade de Genebra e nesse aspecto o texto se estabelece em um registro circunstancial, de intervenção. Isso significa que a obra elabora uma posição política diante de uma ação concreta em relação a uma cidade específica. Estamos longe das disputas metafísicas ou teológicas, as mesmas tão criticadas por Voltaire. O Prefácio é claro sobre isso: “(...) *não se trata de uma vã tagarelice filosófica, mas de uma verdade prática importante para todo um povo.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 48). Contudo, essa verdade prática, alicerçada em um confronto com o caso particular não implica em relativismo porque a obra recebe igualmente o apoio de princípios normativos. Na *Carta a d’Alembert*, e essa é a tese que tenho desenvolvido, a saber, a conjugação entre as especificidades das circunstâncias com as exigências do esquema teórico. Evitemos, pois, em definitivo, construir a imagem de Rousseau como alguém que renegou o teatro ou, surpreendentemente, procedeu a uma condenação global dessa arte. Não temos diante de nós um movimento crítico que toma o teatro globalmente, que se alvoroça na tentativa de expulsá-lo de algum lugar qualquer que seja. O movimento argumentativo é de caráter preventivo, não se trata de expulsar essa arte, mas de evitar que se instale. Se não há condenação irrestrita podemos dizer que há em Rousseau, por outro lado, reflexões sobre os espetáculos enquanto divertimento, sobre a psicologia dos espectadores, sobre os efeitos nefastos da representação que são, sim, universais.



Interessa notar que há na sua posição mais ambiguidade em relação ao tema da entrada de um teatro em Genebra do que os comentadores costumam mostrar. Ambiguidade, ressaltado, mas não contradição. No quarto parágrafo do Prefácio, Rousseau avaliará a sugestão de d'Alembert como o quadro "*mais agradável e mais sedutor que se pôde nos oferecer*" (ROUSSEAU, 1967, p. 46), entretanto, por detrás dessa aparência sedutora se encontraria algo perigoso, um mal espreitando aquilo que é agradável, como um grilhão escondido sob uma guirlanda de flores <sup>78</sup>. Assim, a introdução de um teatro em uma cidade como Genebra é ao mesmo tempo uma sugestão sedutora e "(...) *o mais perigoso conselho que se pôde nos dar*". (ROUSSEAU, 1967, p. 46\47). Ambiguidade importante, de tom hiperbólico.

Chegamos com a ajuda do Prefácio à conclusão de que a *Carta a d'Alembert* é uma ação política, de amplo alcance e de tom heroico-literário. Falta ainda, para esgotar nosso tema, percorrer mais detalhadamente os seus argumentos. Começemos pelo título, normalmente pouco explorado.

## 2.1 UMA OBRA CONTRA, SOBRE OU A FAVOR DOS ESPETÁCULOS? APONTAMENTOS SOBRE O TÍTULO DA CARTA A D'ALEMBERT

Não somente você pode me nomear como meu nome estará e será mesmo o título [a propósito da *Carta a d'Alembert*]. (ROUSSEAU, Carta ao Editor Marc-Michel Rey, de 15 de abril de 1758, 1967, CC, p. 70).

Por causa da extensão do título original tornou-se habitual usar uma abreviação para facilitar as menções ao texto. Assim, desde pelo menos o ano seguinte à sua publicação a obra foi chamada de *Carta a d'Alembert* ou ainda *Carta sobre os espetáculos*, algo aparentemente inofensivo, mas que pode criar confusão, caso privilegiemos a abreviação em detrimento do título completo<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Essa metáfora é usada pelo próprio Rousseau a propósito do perigo moral representado pelo avanço das artes em meio a uma sociedade. Ver a Primeira Parte, quarto parágrafo, do *Discurso sobre as ciências e as artes* (1964, t. III, p. 7).

<sup>79</sup> Claude Villaret, historiador, dramaturgo e ator, publicou um livro contra a posição de Rousseau na *Carta a d'Alembert*. O título da refutação contendo uma menção à obra rousseauiana mostra de que modo ela logo passou a ser chamada: *Lettre d'un écolier de philosophie à Monsieur J.-J. Rousseau, citoyen de Genève et habitant de Montmorency. En réponse à sa Lettre à Monsieur d'Alembert sur les spectacles* (1759). A



Facilita-se a nomeação do texto e é razoável mencionar a abreviação em uma discussão em que ele é nomeado repetidas vezes, porém, não podemos atribuir como título de capa simplesmente ‘*Carta sobre os espetáculos*’, pois talvez isso lance o leitor inadvertidamente para uma compreensão enviesada<sup>80</sup>. Desenvolvamos essa hipótese ao mesmo tempo em que se amplia o leque de acepções possíveis para um termo importante no que diz respeito à compreensão da *Carta a d’Alembert*.

A abreviação pode se tornar equívoca quando negligencia outras informações importantes contidas no título completo, assim como um dado fundamental em torno da prática teatral tal qual entendida por nosso autor. O termo ‘espetáculo’ trabalha em um campo semântico diversificado, na verdade bem rico, que pode se referir tanto ao teatro, à festa, como pode estar a serviço de outros vários usos possíveis. Para nossos propósitos, importa dizer que em Rousseau teatro e espetáculo não são necessariamente a mesma coisa.

Como diz Patrick Coleman, no livro *Rousseau’s political imagination: rule and representation in the Lettre à d’Alembert*, “O alcance de conotações que ‘espetáculo’ tem para Rousseau é tão amplo e inesperado como o associado à ‘desigualdade’ no segundo Discurso.” (COLEMAN, 1984, p. 11). Jean-Paul Sermain, igualmente, em um artigo sobre o emprego do termo na *Nova Heloisa*, indica como ‘espetáculo’ se insere em um terreno de ambivalência, adquirindo um sentido tanto negativo quanto positivo (2014, p. 237). Sem entrar em detalhes sobre uma possível comparação entre os termos ‘desigualdade’ e ‘espetáculo’, guardemos a adjetivação ‘amplo’ e ‘ambivalente’, pois representam bem o que temos pela frente. Se a prática teatral é uma forma de espetáculo, não é a única possível e, mais do que isso, se Rousseau é contra a introdução de uma companhia de comédia francesa em Genebra, isso não significa que ele

---

edição da Carta a d’Alembert de 1889, sob a supervisão de Léon Fontaine, traz como título ‘*Lettre à d’Alembert sur les spectacles*’. No início do século XX, a edição de L. Brunel, de 1904, continua com a abreviação. Assim acontece também com a edição crítica de Max Fuchs, em 1948. O mesmo, porém, não se passa com a edição de Michel Launay, de 1967, que traz na capa ‘*Lettre à d’Alembert*’. Em uma edição recente, Marc Buffat em sua Apresentação ao texto utiliza novamente a abreviação ‘sobre os espetáculos’ (2003, p. 23). É preciso dizer que Rousseau ele mesmo se vale dessa abreviação, em carta, referindo-se à obra como ‘*écrit sur les spectacles*’, como mostrou Eleanor Hall Ayers, no texto *Histoire de l’impression et de la publication de la Lettre à d’Alembert de Jean-Jacques Rousseau* (1922, p. 530, nota 11).

<sup>80</sup> É o caso da edição datada de 1904, cuja introdução é assinada por L. Brunel.

seja contra toda e qualquer forma de espetáculo. Nós sabemos que ele tem muita estima pela festa pública sobre a qual fala no fim da *Carta a d'Alembert*, e pela festa campestre, descrita na *Nova Heloísa*, entretanto, existe um amplo espectro de acepções que não são usados pela obra, mas que são colocadas em marcha em outros textos.

Sigamos alguns usos do termo 'espetáculo' para mostrar como o ponto central na questão é menos uma aversão ao teatro do que a ressalva política segundo a qual nem todo espetáculo é adequado para qualquer cidade. Um espetáculo pode ser artístico ou não e tem como característica principal guardar em si um poder, medido pela carga de expressividade, de excitar alguma paixão, de tal maneira que pode tanto atrair os olhares de uma multidão ou apenas de um indivíduo. O termo, tal qual usado por Rousseau e como já mencionei, está bem próximo da acepção latina de *spetaculum*, ou seja, 'vista', 'algo para se observar visualmente'.

Em relação à sua capacidade de atingir várias pessoas, 'espetáculo' diz respeito essencialmente a ações extraordinárias que concentram a atenção de todas as testemunhas, sem necessidade de que seja coreografado, teatral ou operístico: é a expressividade que conta. Parece esse o caso de uma erupção vulcânica ou a execução pública de um assassino, ainda que esta última seja em alguma medida coreografada. O segundo modo de espetáculo mencionado é mais subjetivo, ainda que continue mantendo a ideia de expressividade. A diferença é a de que ele afeta apenas um indivíduo, já que está nele a inscrição do código de relações que intensifica o valor de uma expressão, por exemplo, facial. Expliquemo-nos. O olhar de reprovação de um pai afeta como espetáculo, por vezes até mesmo atroz, apenas o filho que se crê em falta. Apesar de afetar somente uma pessoa, a expressividade do olhar transforma-o em espetáculo.

São muitos e variados tipos de espetáculos que Rousseau oferece para a apreciação do leitor: doces ou sombrios, naturais ou humanos, essa imagem é frequentemente utilizada. A multiplicidade de usos desse termo liga-se à sua característica essencial, a saber, a capacidade expressiva, algo capaz de permitir que o seu campo semântico seja passível de atingir tanto uma conotação positiva quanto negativa. Ele ainda pode, a despeito da tentativa de definição anterior, ser algo em relação ao qual nos tornamos indiferentes por excesso de

familiaridade. Nesse caso, a própria natureza e seus processos físico-químicos podem ser vistos como espetaculares. Sobre o homem natural descrito pelo *Discurso sobre a desigualdade* e sua relação cada vez mais íntima com o seu entorno: “O espetáculo da natureza tornasse-lhe indiferente porque passou a ser familiar. É sempre a mesma ordem e as mesmas revoluções (...)” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 144).

Alguns animais de rebanho manifestam sofrimento quando estão prestes a serem abatidos, o que implica a percepção de que algo de ruim aconteceu com os outros animais e está prestes a ocorrer com eles. Teríamos nesse caso, para os espectadores animais um “*espetáculo horrível*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 154). As diferenças de costumes entre os povos podem ser tão tremendas a ponto de alguns aspectos sociais responsáveis por pautar a vida dos europeus assolaparem um selvagem em forma de um espetáculo horrendo (1964, t. III, p. 192)<sup>81</sup>. Na *Nova Heloísa*, principalmente na Carta 22 do Livro I, o espetáculo é associado à caminhada e à paisagem oferecida pela natureza, mutável sob o ritmo quem se move (1964, t. II, p. 77). A paisagem montanhosa aparece na descrição como uma série de cenas pautadas pelos morros que levam os olhos para o grande, mas também pelas oscilações de luminosidade causadas pelo desenrolar do dia e pela passagem das nuvens pelo céu, algo capaz de ampliar os pontos de vista, como indica muito bem Michel Delon (2014, p. 218).

---

<sup>81</sup> Nos *Devaneios de um caminhante solitário*, mais especificamente na sexta *Caminhada*, vemos que a injustiça e a própria malignidade - *méchanceté* - podem ser descritas como formas terríveis de espetáculo (1959, t. I, p. 1057). Já na sétima *Caminhada*, o termo é revestido por uma outra valoração, o que mostra bem como ele é passível de certa ambiguidade. As árvores, arbustos e plantas que acompanham a chegada da primavera, quando a paisagem se veste com um manto floral faz parte de um espetáculo digno dos amantes, “(...) *espetáculo cheio de vida, de interesse e de charmes, o único espetáculo do mundo que seus olhos e seu coração [dos homens] não se desfazem jamais.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1062). Um espetáculo não precisa necessariamente tocar os olhos com seu brilho, pois pode, de modo mais sutil, apresentar-se ao coração por sua leveza. É assim que, segundo Rousseau, um dos espetáculos mais doces consiste na união entre a alegria e a inocência (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1059). Se formos a fundo nos usos que o filósofo faz do termo, construindo uma espécie de inventário de acepções, perceberemos a pluralidade de possibilidades envolvendo os espetáculos, ou seja, seu campo semântico é surpreendentemente amplo. Com efeito, para algo ser tido como um espetáculo nem precisa atrair multidões, pode ser arrebatador para somente um indivíduo, como é o caso de um *rosto descontente*, espetáculo “*impossível de suportar*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 1094). Somente nas *Confissões* temos mais de vinte ocorrências do termo, com diversas valorações. Um espetáculo pode ser, enfim, e para ficar com alguns exemplos, perigoso (1959, t. I, p. 73), risível (1959, t. I, p. 89), cruel (1959, t. I, p. 620) e também – por que não? – positivo (1959, t. I, p. 642).

O ‘espetáculo da natureza’, sempre positivamente adjetivado, é recorrentemente referido, seja por Saint-Preux diante das montanhas do Valais, na *Nova Heloísa* (1964, Primeira Parte, Carta 23, p. 77-78), o personagem Emílio no Livro III da obra homônima em relação à floresta de Montmorency ou, ainda, a imagem dos Alpes no início da Profissão de fé do Vigário de Saboiano, no Livro IV do *Emílio*. Após essa sondagem, cujo objetivo era buscar definir ou antes abrir o horizonte de significações do termo ‘espetáculo’ podemos perceber desde já que ele tem a capacidade de ser gracioso, mas também miserável (*miserum spectaculum*) ou desagradável (*minime gratum spectaculum*).

Aprofundemos a análise do título da obra transcrevendo-o integralmente: *Jean-Jacques Rousseau, cidadão de Genebra, ao Senhor d’Alembert, da Academia Francesa, da Academia Real de Ciências de Paris, daquela da Prússia, da Sociedade Real de Londres, da Academia Real de Belas-Letras da Suécia, e do Instituto de Bolonha: sobre seu artigo GENEBRA, saído no VII volume da ENCICLOPÉDIA, E PARTICULARMENTE, sobre o projeto de estabelecer TEATRO DE COMÉDIA nesta Cidade.*

Ourida Mostefai o considera um título perfeito. Isso por causa da grande quantidade de informações capazes de indicar imediatamente ao leitor o que será encontrado nas páginas subsequentes. São indicados claramente o destinatário, remetente, conteúdo do texto, seu lugar de origem e a data de publicação<sup>82</sup>. As palavras em caixa alta constam na edição original explicitando o escopo da obra, ou seja, como ela é circunscrita em boa medida à atmosfera social de um povo. A questão tratada por Rousseau, assentada em seu *locus* originário, tal qual vemos pelo título, é a de saber se a cena teatral francesa é conveniente para uma cidade do porte e com as características sociais de Genebra. Se o tema é circunstancial, isso não significa que os princípios do esquema teórico estão ausentes da reflexão, até mesmo porque Rousseau responde à questão sobre o teatro em Genebra justamente em um movimento responsável por solicitar os princípios estabelecidos pelo *Discurso sobre as ciências e as artes* e o *Discurso sobre a desigualdade*.

Interessa notar ainda como há uma profunda oposição manifestada pelo título da *Carta a d’Alembert* entre as qualificações de ambos os participantes

---

<sup>82</sup> Ver o artigo *La Lettre à d’Alembert, troisième ‘Discours’ de Rousseau?* (MOSTEFAI, 1997, p. 163).

desse embate teórico. Isso é enfatizado, como diz Bernard Gagnebin, pelo “*desequilíbrio ostentatório*” quando se compara a titulação dos autores (1995, t. v, p. XXXII). Em uma sociedade como a parisiense na qual cada um vale tanto quanto o título que porta, Rousseau se reveste somente da cidadania, único título – de ordem política – apresentado por ele. Já d’Alembert aparece como detentor de uma lista exaustiva de menções honoríficas, acumulação talvez em tom de paródia, como defende Ourida Mostefai (2003, p.109), mas que para mim explicita antes de modo hiperbólico os vários signos do reconhecimento que as sociedades científicas concederam a d’Alembert<sup>83</sup>. Os lados da batalha estão, desse modo estipulados de maneira antitética. Essa oposição é estrutural e faz parte de uma estratégia importante, pois por aí percebe-se como o título da *Carta a d’Alembert* parece relançar o leitor nas profundas oposições do mesmo tipo exploradas no primeiro *Discurso*, texto no qual vemos ser desvelada a distância insuperável entre um tipo de signo como a pompa do cortesão e o seu pretenso significante, a virtude.

Essa oposição marcaria uma distância essencial entre o cortesão e o camponês, mas também entre a corrupção moral advinda do desenvolvimento das ciências e artes e a rusticidade das sociedades virtuosas. A derivações se multiplicam: cidade grande confrontada com a pequena ou ainda entre os talentos úteis em comparação àqueles agradáveis<sup>84</sup>. O súdito de uma monarquia

---

<sup>83</sup>Sobre a configuração do título da obra sugiro a leitura de três textos, a saber, os artigos de Jacques Berchtold, intitulado *La Lettre à d’Alembert dans l’oeuvre de Rousseau* (2011, p. 34) e aquele de Max Blechman, cujo título é *Spectacle de l’exclusif et spectacle du commun* (2011, p. 208), além da Introdução à *Carta a d’Alembert* assinada por Patrick Coleman (2012, p. 476).

<sup>84</sup>Essa oposição se manifesta de vários modos, por exemplo, ser *versus* parecer: “*Como seria agradável viver entre nós, se a aparência fosse sempre a imagem das disposições do coração (...) se a verdadeira filosofia fosse inseparável do título de filósofo! Mas essas qualidades vão muito raramente juntas, e a virtude não anda assim com tanta pompa*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 8). *Erudição versus* deveres cívicos ou probidade *versus* talento: “*Oponhamos a esse quadro aquele dos costumes do pequeno número de povos que, preservados desse contágio de vãos conhecimentos fizeram por suas virtudes a própria felicidade (...)*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 11); “*Vejo por toda parte imensos estabelecimentos onde se educa a juventude a altos custos para lhe ensinar todas as coisas, exceto seus deveres.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 24). *talentos úteis versus* agradáveis: “*Eis o que com o tempo deve produzir por toda a parte a preferência dos talentos úteis aos agradáveis (...)*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 26); “*Não se pergunta mais se um homem tem probidade, mas se tem talentos. Nem de um livro se é útil, mas se é bem escrito.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 25). *Bem dizer versus* bem fazer: “*Eis a verdadeira filosofia, saibamos nos contentar com ela. E, sem invejar a glória desses homens célebres que se imortalizam na República das letras, tratemos de pôr entre eles e nós essa distinção gloriosa que se notava outrora entre dois grandes povos. Que um sabia bem dizer, o outro bem fazer.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 30).

como era o caso do parisiense d'Alembert é, da mesma forma, colocado em oposição com o cidadão de uma República. Pompa, luxo, artes e ciências *versus* cidadania, rusticidade e virtude. Importa dizer ainda que esse grupo de oposições ganha seu sentido completo com o quadro histórico do *Discurso sobre a desigualdade*, mas também gostaria sublinhar o fato de que o título da *Carta a d'Alembert* parece executar a mesma estratégia que vemos ser utilizada no *Discurso sobre as ciências e as artes*, aspecto capaz de autorizar a afirmação de que é possível notar como método e doutrina estão estreitamente conectados.

Estamos em uma atmosfera familiar ao primeiro *Discurso*. Vimos como o título da *Carta a d'Alembert* nos lança em uma profunda série de oposições a partir das quais Rousseau aparece como aquele que tenta preservar as características da cidade pequena frente à influência insistente dos grandes centros culturais. Se quisermos, o regionalista se coloca contra o cosmopolita. Esses confrontos desvelariam, em acordo com Bernard Gagnebin, um enfrentamento de sistemas diferentes, na verdade

(...) de duas culturas: a d'Alembert, coberto de título acadêmicos, Rousseau se opõe nu, reivindicando o único título, aquele em relação ao qual, seu adversário, súdito de uma monarquia, não pode se glorificar [o de cidadão] (...) é opor à Europa erudita e cosmopolita a rude, mas republicana Genebra (ROUSSEAU, 1995, t. V, p. XXXII).

## 2.2 RELIGIÃO OU POLÍTICA? PRIMEIRA PARTE DA CARTA A D'ALEMBERT

A *Carta a d'Alembert* pode ser dividida em cinco partes principais: um pequeno apêndice sobre a imputação de socinianismo feita aos pastores genebrinos pelo verbete 'Genebra'; a segunda parte é dedicada à definição, além do estabelecimento dos princípios da arte teatral e o seu efeito no espectador; a terceira aborda a cena e os atores, a quarta esmiúça o modo como a cidade de Genebra seria afetada do ponto de vista social e econômico por um teatro do tipo francês e, por fim, na quinta parte fala-se do espetáculo ideal para uma República, a festa cívica. Iniciemos pelo apêndice.

O texto da *Carta a d'Alembert* se inicia de modo elogioso ao seu destinatário formal, Jean le Rond d'Alembert. A leitura do verbete teria sido feita



com prazer: “quando o li novamente, com ainda mais prazer, ele me forneceu algumas reflexões que acreditei poder oferecer, sob os vossos auspícios, ao público e aos meus concidadãos.” (ROUSSEAU, 1967, p. 55). Temos estipulados três correspondentes, por assim dizer, para a *Carta a d’Alembert*. O primeiro é o destinatário formal, porém, Rousseau acrescenta dois outros, mais abstratos: um identificado como ‘o público’, provavelmente o público letrado de Paris, composto também por todos os interessados no tema do teatro, enfim, os homens razoáveis, como será dito no parágrafo 159 (1967, p. 182). O outro destinatário é representado pelos concidadãos do filósofo, portanto, os genebrinos: temos conseqüentemente duas categorias de leitores separadas, a dos franceses ou público letrado (polo mais universalizável, por assim dizer) e a dos genebrinos (destinatário mais circunscrito). A própria demarcação dos interlocutores do texto sinaliza para a conjugação entre o ideal, representado pelo público geral razoável a quem Rousseau se dirige e, mais particularmente, seus compatriotas.

O primeiro assunto abordado, cujo início se dá no parágrafo 2 e vai até o 10, toca um assunto afastado do tema central da obra, a saber, crença religiosa. Mais precisamente, ao “*juízo que vós [d’Alembert] fazeis da doutrina de nossos [pronome possessivo que liga Rousseau aos genebrinos] ministros em matéria de fé.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 55). Essa é o que pode ser chamada de uma pequena incursão teológica em forma de digressão, e ela diz respeito ao fato de que d’Alembert expôs os pastores genebrinos enquanto afeitos a uma seita chamada de socinianos, como já tive oportunidade de comentar. Esse assunto é tratado não só com repugnância como também pouco conviria a Rousseau, segundo o próprio filósofo genebrino (1967, p. 55). Com efeito, ele não é uma autoridade religiosa, de modo que não estaria em posição de comentar com propriedade sobre isso.

Acredito, porém, ser mais importante o fato de que ele talvez não quisesse opinar sobre o tema porque sua perspectiva sobre assunto não era a mais ortodoxa. Nessa época, é preciso lembrar, o Livro IV do *Emílio* já havia sido redigido, mas ainda não publicado, no qual está contido a chamada *Profissão de fé do vigário de Saboia*. Esse texto apresenta uma concepção de religião natural que será duramente atacada tanto pela igreja católica francesa quanto pela igreja



protestante genebrina após a publicação do *Emílio*, em 1762. No Livro V da mesma obra, ademais, pode-se ler algo cuja afinidade com o socinianismo é evidente. Para Rousseau, todos os dogmas da religião cristã possuem a mesma verdade, mas não possuem a mesma importância, isto é, que uma virgem tenha dado a luz a Jesus ou, por exemplo, que a substância do pai e do filho seja a mesma ou distinta, pouco importa: cada qual que pense sobre isso como melhor lhe apraz (2004, p. 555-556), algo próximo do que se entendia por socinianismo. Rousseau não critica diretamente as concepções religiosas dos pastores, na verdade desde o início da *Carta a d'Alembert* limita-se a esclarecer o autor do verbete sobre os perigos de elogiar alguém a partir do seu próprio ponto de vista, correndo o risco de expor quem é elogiado a situações, por vezes, incômodas.

A crença particular desses pastores, cujas opiniões poderiam se afastar das diretrizes da doutrina calvinista, relatadas em conversa privada, não deveria ser alardeada para a Europa. Para Rousseau, seria preciso, diferentemente, defender a liberdade de consciência das pessoas. Sem condenar a heresia, critica-se a indiscrição de d'Alembert.

No parágrafo 11, Rousseau logo se apressa em se afastar da polêmica religiosa para, em suas palavras, passar para uma discussão mais próxima de sua competência (1967, p. 63-64), isto é, o valor da entrada de um teatro francês na pequena República calvinista. A conclusão dessa incursão teológica é digna de nota: “*Eis, talvez, até demais sobre um assunto cujo exame não cabe a mim, e ainda não é o assunto dessa carta.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 66). O tema da religião dos pastores genebrinos que, para d'Alembert, como é dito no verbete, seria o mais interessante para os filósofos (2015, p. 160) é justamente aquele rapidamente descartado por Rousseau. Esse aspecto da obra é importante, pois o modo como essa incursão teológica foi conduzida e é encerrada ajuda a marcar a perspectiva não religiosa da *Carta a d'Alembert* ou, se quisermos, sua índole política:

Apresso-me a passar para uma discussão menos grave, menos séria, mas que também nos interessa ainda bastante para merecer nossas reflexões, e na qual entrarei mais de bom grado por ser mais da minha competência: é o projeto de estabelecer um teatro de comédia em Genebra”. (ROUSSEAU, 1967, p. 63- 64).

Bruno Bernardi extrai três sentidos da ideia de competência levantada por Rousseau (2011, p. 163). Em primeiro lugar, para falar de Genebra um cidadão teria mais autoridade do que um súdito do rei da França, como era o caso de d'Alembert. Em segundo lugar, o estabelecimento de um teatro deve ser abordado do ponto de vista dos princípios do direito político e, desse modo, enquanto pensador da política ele teria mais condições de refletir sobre o assunto do que o matemático d'Alembert. Por último, quando se trata de teatro, para bem falar sobre isso, é preciso ter prática na arte dramática e ter refletido sobre suas regras e princípios, algo em relação ao qual, mais uma vez, ele levaria vantagem em relação ao autor do verbete. Rousseau teria, portanto, mais condições para tratar do teatro por ser genebrino, por tratar-se de uma questão política que, por fim, diz respeito ao teatro.

Por três vezes é sinalizado desconforto ou inadequação para com um assunto cujo conteúdo envolve polêmicas de ordem religiosa, de modo que o movimento argumentativo é claramente o de afastamento desse tipo de atmosfera. Além disso, em termos quantitativos, temos apenas nove parágrafos dedicados ao pretense socinianismo de alguns pastores genebrinos em um universo de mais de duzentos. Ainda que seja contra a entrada de uma companhia teatral em Genebra, fazer de Rousseau o continuador da perspectiva do partido religioso da querela sobre o teatro, incorporá-lo em uma perspectiva religiosa é ignorar a própria disposição dos conteúdos da obra e o caráter laico, essencialmente político, dos argumentos empregados.

Pode-se acrescentar, algo já apontado por Ourida Mostefai, como é bastante sintomático o fato de que Rousseau, apesar de ter sido conclamado por alguns pastores genebrinos a defendê-los dessa espécie de acusação de socinianismo, prefere falar, porém, sobre a entrada de um teatro francês em Genebra, mas não só isso, de um ponto de vista estritamente político. Tema que, como vimos, ele vai entrar com tanto mais boa vontade quanto é mais de sua competência.

### 2.3 SEMELHANÇAS DE SUPERFÍCIE, DIFERENÇAS DE BASE: ROUSSEAU E A TRADIÇÃO RELIGIOSA

Procuro nesta etapa da tese saber por qual motivo foi feita a aproximação entre a crítica ao teatro de Rousseau e a tradição detratora. Mais do que isso, deve-se proceder à tentativa de refutar essa filiação. L. Brunel classifica Rousseau como um discípulo envergonhado dos críticos da cena teatral, o que implica alinhavá-lo ao partido religioso e, desse modo, a *Carta a d'Alembert* transforma-se em mero apêndice desenxabido da querela do teatro<sup>85</sup>. Rousseau vira um discípulo do tipo envergonhado porque em acordo com o comentador ele não veria com bons olhos “*combater abertamente com tais aliados* [religiosos como Bossuet] (...)” (ROUSSEAU, 1896, p. XIV), ainda que assim o fizesse. No interior dessa tradição religiosa destacam-se Pierre Nicole, autor do *Tratado sobre a comédia* em 1658, e Bossuet, que publicou em 1694 suas *Máximas e reflexões sobre a comédia*. São principalmente essas duas obras que comentarei.

O vínculo entre Rousseau e os religiosos se apoia predominantemente no fato de que, ao criticar o teatro, o filósofo genebrino inevitavelmente assume lugar ao lado dos religiosos, ao menos no campo da negativa em relação aos efeitos morais da prática teatral. Além disso, haveria semelhança de argumentos e exemplos fornecidos por ambos os lados. Ora, esse paralelismo, apesar de factual não implica, todavia, em uma relação de subordinação ou contiguidade: estar próximo não significa ser idêntico. Existem semelhanças fundamentais da posição de Rousseau também em relação a Diderot e Jean-Baptiste Dubos, algo que não comprova nenhum tipo de partilha essencial no que diz respeito à posição teórica desses autores.

Pierre Nicole, é bem verdade, se insere em um ambiente retórico ou, se quisermos, se vale de uma estilística que em alguns aspectos será também a do filósofo genebrino, que partilha com a tradição religiosa, por exemplo, a mesma

---

<sup>85</sup> Segundo L. Brunel, “*Rousseau não cita as obras de Nicole, nem as de Bossuet; veremos, contudo, que ele as tinha muito presentes no espírito e que, sobre os pontos factuais (points des faits), sobretudo os que dizem respeito à observação e análise há entre eles [Nicole Bossuet e Rousseau] analogias mesmo de expressões e que não poderiam ser tomadas como fortuitas.*” (ROUSSEAU, p. XIV, 1904).

desconfiança em relação ao ofício dos atores do ponto de vista dos costumes, ou seja, acusava-os de terem um comportamento promíscuo e de serem moralmente desregrados. O ponto de referência de Nicole, contudo, é sempre a devoção cristã, por exemplo, quando aponta como a representação de inúmeras paixões censuradas pela doutrina cristã seriam expostas no teatro e conduziriam a história do romance ou da peça. Ambição, cólera, ódio e, principalmente, o amor. É preciso dizer que nesse ponto mesmo Voltaire concordaria com o excessivo uso dos galanteios e da paixão amorosa na cena francesa, o que está longe de implicar que Voltaire fosse adepto da perspectiva religiosa quanto à função social do teatro.

De todo modo, tanto Rousseau quanto Nicole entendiam que o ator e mais intensamente a atriz agiriam de maneira a se prostituírem, isto é, venderiam sua imagem, se ofereceriam ao desejo dos espectadores. Pior do que isso, o ator seria arrematado pela paixão que ele representaria. Dessa perspectiva sentimentalista, a partir da qual o ator busca sentir verdadeiramente a paixão que ele representa, seu ofício parece ainda mais perigoso. Explorar questões como traições, mentira, inveja, como normalmente acontece em tragédias, seria incorporar essas mesmas paixões. Esse raciocínio permite a Nicole chegar em uma formulação muito próxima a que Rousseau faz sobre Molière: *“Assim, a comédia, por sua própria natureza, é uma escola e um exercício de vício, porque é uma arte em que é preciso necessariamente excitar em si mesmo paixões viciosas.”* (NICOLE, 1664, p. 456).

Seria impossível, da perspectiva de Pierre Nicole, que se considere o ofício de ator, comparado à vida cristã, sem reconhecer que não há nada de mais indigno para um filho de Deus do que esse ofício: *“É um trabalho que tem por objetivo o divertimento dos outros, em que homens e mulheres aparecem em um teatro para aí apresentar as paixões de raiva, cólera, ambição, vingança e principalmente amor.”* (NICOLE, 1664, p. 454). É necessário que eles expressem essas paixões o mais naturalmente e o mais vivamente que lhes for possível, e isso só é alcançável, continua Nicole, se excitarem neles mesmos um pouco dessas paixões. Tal perspectiva, sentimentalista, será a mesma de Rousseau. Nicole indica que, por ser uma profissão profana e indigna de um cristão, todos que a praticaram devem interromper suas atividades, e não é permitido a

ninguém contribuir para a preservação dessa profissão (1664, p. 456). A crítica, portanto, se liga à extinção ou interdição. Não para Rousseau, que não reivindica sua expulsão de onde eles já se estabeleceram.

Segundo Pierre Nicole, os que defendem o teatro assumiriam dele uma ideia metafísica e defenderiam que não há pecado envolvido nessa prática. Rousseau, estrategicamente, para criticar essa arte também não assume dela uma ideia metafísica, mas não se vale da acusação de pecado. O religioso se pergunta como é possível se defender dessa ilusão criada pelos defensores do teatro, e oferece um método de análise prático, de ordem comportamental, que será em parte empregado por Rousseau em sua argumentação para chegar todavia, em uma conclusão diferente. Para Nicole, o meio pelo qual evita-se cair na ilusão dos defensores do teatro seria considerar o teatro

Não por uma especulação quimérica, mas na prática comum e ordinária da qual somos testemunhas. É preciso abordar qual é a vida de um ator e de uma atriz, qual é a matéria e o objetivo de nosso teatro, e quais os efeitos que eles produzem ordinariamente nos espíritos daqueles que o representam ou dos que veem a representação. Quais impressões ela lhes deixa, e examinar em seguida se tudo isso tem alguma relação com a vida, os sentimentos e os deveres de um verdadeiro cristão. (NICOLE, 1664, p. 453).

Esse interessante inventário de questões, as quais deveríamos responder para saber os malefícios do teatro, se parece com as oito questões colocadas pela *Carta a d'Alembert*, cuja resposta precisaria ser dada para saber o valor da entrada de um teatro em Genebra (1967, p. 64). A semelhança não deve esconder a diferença de *telos* entre a tradição religiosa e o filósofo genebrino. Diferentemente de Nicole, não será para verificar a possível harmonização entre a vida cristã e o teatro que Rousseau escreve a *Carta a d'Alembert*, pois ele pretende abrir um caminho novo no debate pela via política.

Pierre Nicole opera, assim como Bossuet, uma oposição fundamental entre o divertimento proposto pela comédia e um critério do tipo religioso, a devoção. Os defensores do teatro agiriam, em acordo com o autor, como se essas duas ordens pudessem ser conciliadas, ou seja, tentam afastar o teatro

da acusação de estimular o pecado. Não é bem isso, entretanto, o que as poéticas defensoras dos poderes civilizatórios do teatro farão nos séculos XVII e XVIII, com a exceção, por exemplo, da obra do padre Caffaro<sup>86</sup>. Se tomarmos o caso de Diderot, que Nicole não leu, veremos como ele aproxima o teatro de uma espécie de veículo pedagógico de ordem moral, entretanto, trata-se de uma moral laica. Os defensores do teatro como Voltaire, Dubos e Diderot, a despeito de suas diferenças, não buscam rigorosamente harmonizar um espetáculo mundano com os preceitos da vida cristã. A ideia é mais radical, a de mostrar como esse espetáculo tem uma função pedagógica importante e que pode mesmo substituir a religião em matéria de instrução cívico-moral. Voltaire escreve no Prefácio de *Tancredo*, tragédia representada pela primeira vez em 1760, algo capaz de apontar claramente o modo como a preocupação em relação aos preceitos cristãos não é um aspecto capaz de balizar sua abordagem ao teatro. Na verdade, o papel do teatro parece ganhar relevância em contraposição ao da religião:

De todas as artes que cultivamos na França, a arte da tragédia não é aquela que merece menos atenção das pessoas mais eminentes, pois é preciso convir que é uma arte pela qual os franceses mais se fazem distinguir. É, além disso, somente no teatro que a nação se reúne, é lá que o espírito e o gosto da juventude se formam. Os estrangeiros vêm ao teatro aprender nossa língua nenhuma máxima prejudicial é tolerada nele, nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido. É uma escola sempre subsistente de eloquência e de virtude. (VOLTAIRE, 1763, p. 5).

Não se trata de defender a harmonia entre teatro e religião. Temos antes uma escola de virtude que pode substituir a ultrapassada catequese cristã, capaz de reunir as pessoas, reforçar a socialização e exportar valores franceses para outros países. Rousseau, por sua vez, em comparação com Nicole atacará de

---

<sup>86</sup> Em 1694, o padre Francesco Caffaro publica em defesa do teatro um prefácio às peças teatrais de Edme Boursault, com o título *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et son mérite, consulté par l'Auteur, pour savoir si la Comédie peut être permise ou doit être absolument défendue*. Essa carta incitou a publicação por parte de Bossuet das *Máximas et réflexions sur la comédie*, um ataque tanto à posição de Caffaro quanto à comédia ela mesma.

modo mais exato a perspectiva dos defensores do teatro. Veremos adiante como ele responde precisamente o tipo de argumentação em defesa da função social dos espetáculos exposta no Prefácio de Voltaire citado acima. Para o que me interessa no momento, gostaria de sublinhar que, de fato, Rousseau mostra em mais de uma obra que havia corrupção moral em seu século e elabora, também de modo semelhante a Pierre Nicole, uma oposição fundamental na qual um dos termos é o teatro, contudo, se o religioso opõe o teatro à devoção religiosa, o objetivo da argumentação de Rousseau é diferente. O filósofo genebrino opõe o teatro a uma vida cívica considerada legítima, além de aceitar, ponto fundamental em relação ao qual se esquecem os que alinham Rousseau à tradição religiosa, a presença de um teatro como paliativo à corrupção por ele mesmo causada, dependendo do contexto político-social que certa cidade apresentar. Aceita-se, assim, algo que nenhum religioso poderia concordar, a saber, que o problema pode se transformar em parte da solução, e Rousseau foi ele mesmo autor de peças musicais e de uma comédia representada em Paris, a saber, *Narciso, ou o amante de si mesmo*.

O *Tratado sobre a comédia* diagnostica a corrupção moral do século XVII, defendendo que o teatro acentuaria esse desregramento: “*Uma das grandes marcas de corrupção desse século é o zelo que se teve para justificar a Comédia, e de fazê-la passar por um divertimento que poderia ser aliado à devoção.*” (NICOLE, 1664, p. 452). Em relação ao trabalho, atividade relegada ao segundo plano com a frequência assídua ao teatro, Pierre Nicole dirá no capítulo XXXIII que a alma tem outras coisas para pensar e fazer no mundo do que ir ver a comédia. O tempo dado por Deus seria por demais precioso para ser perdido nesses espetáculos infelizes (1664, p. 493). No parágrafo 13 da *Carta a d’Alembert*, o mesmo ponto é levantado, mas com a mudança de referente que não deve ser negligenciada. Mais uma vez, da religião somos levados para a política: “*Um pai, um filho, um marido, um cidadão, tem deveres tão caros a cumprir que não deixam nada ser subtraído pelo tédio*” (ROUSSEAU, 1967, p. 65)<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Bossuet toca em um ponto parecido com o de Rousseau ao tratar dos judeus. Segundo o autor, eles seriam em seu início, um povo simples entre o qual não havia teatro. O divertimento deles seria encontrado em meio à família, entre os filhos (1728, p. 74).



O equívoco em fazer de Rousseau um carola camuflado tem origem, como já foi adiantado, nas semelhanças entre os argumentos e exemplos usados pelos religiosos e por ele. Tanto Bossuet quanto Rousseau falam, com efeito, da peça de Racine intitulada *Berenice*<sup>88</sup>; já no capítulo XII das *Maximes et réflexions sur la comédie*, Bossuet mostra como os pais da igreja condenavam no teatro as paixões excitadas pelas peças e o fato de que as pessoas iam se ocupar com coisas vãs. Excitava-se nelas o gosto pelos adereços [*parure*], o desejo de ver e de ser visto, além de esquecerem-se de si mesmas tentando aliviar os sofrimentos causados pelo tédio (1881, cap. XII, p. 48). Esses pontos são similares ao que será afirmado no parágrafo 13 da *Carta a d'Alembert* (1967, p. 65). Ademais, o estilo retórico também é algo semelhante entre Rousseau e Bossuet, pois ambos se valem de um tom enfático articulado a partir da elaboração de oposições essenciais.

Nas *Máximas e reflexões sobre a comédia*, Bossuet insiste a partir de citações eruditas de vários pais e doutores da igreja que o teatro é essencialmente pernicioso, pois inflama nossa concupiscência e nos afasta de Deus. Haveria uma oposição fundamental entre os divertimentos do mundo (em contraposição ao que é divino e eterno) e uma vida dedicada aos mandamentos cristãos. Assim, citando São João, lemos no capítulo XX uma afirmação que explicita a oposição sobre a qual me refiro: “*Não ame o mundo, nem o que está no mundo: aquele que ama o mundo, o amor do Pai não está nele, pois o que está no mundo é concupiscência da carne (...)*” (BOSSUET, 1881, p. 60). Mesmo que as leis civis autorizassem a prática do teatro, isso de nada a legitimaria, pois as leis da cidade santa e aquelas do mundo seriam diferentes (1881, cap. XI, p. 48). Vimos como a conjugação entre o ideal e o circunstancial em Rousseau é feito de modo não opressivo, já que ele propõe precisamente que se coadune o melhor Governo, leis ou mesmo a melhor forma de espetáculo com o que é oportuno a certa comunidade: um procedimento como esse é completamente estranho a Bossuet.

No parágrafo 11 da *Carta a d'Alembert*, sobre o qual falarei posteriormente, diante da sugestão para que fosse estabelecido um teatro em Genebra serão opostos três aspectos sócio-políticos da cidade considerados

---

<sup>88</sup> Ver de Bossuet (1881, Cap. IV, p. 29) e de Rousseau (1967, p. 121 se seguintes).

incompatíveis com essa ideia. A cidade seria livre, pequena e pobre (1967, p. 64), características que não se ligam essencialmente a questões de ordem religiosa. Para Bossuet, a natureza pecaminosa da arte teatral é clara e pauta do início ao fim a sua posição, mas em acordo com Rousseau a oposição responsável por conduzir sua argumentação não é entre Deus e o mundo, mas entre os bons costumes e o teatro (enquanto fonte de corrupção) e também entre maus costumes e o teatro (enquanto soro antiofídico capaz de impedir que o vício se transforme em crime). Vale repetir: estamos em uma atmosfera política onde se conjuga o que é considerado o melhor, de um ponto de vista político e aquilo que é mais oportuno para uma sociedade historicamente localizada.

Apesar de seu esquema filosófico ser construído com a ajuda do emprego retórico de oposições, Rousseau fará algo diferente de Bossuet. A semelhança subsiste enquanto subordinação unicamente pela descontextualização de elementos que, em Rousseau e Bossuet, estão a serviço de outro objetivo, consequência de pressupostos diferentes, a saber, um de ordem teológica e o outro claramente político-social. O que Rousseau faz, na verdade, é assimilar alguns argumentos para subvertê-los de modo a ganharem um novo significado dentro do seu esquema teórico. Uma estratégia como essa se dá na forma de assimilação de pontos apresentados pelo interlocutor para, em seguida, reconfigurar a significação dos conceitos e assim sustentar uma posição, por vezes, contrária. Lembremos o fato de que, por exemplo, entre a instância divina e as realizações humanas há uma distância insuperável e a saída não se dará em uma espécie de convergência do nosso esforço para o divino, mas pelo contrário, criar mecanismos para com a ajuda da convenção e do artifício manter um equilíbrio entre nossos desejos (mundanos) e deveres (igualmente mundanos).

Não devemos tratar com negligência, além disso, a separação entre laicidade e religião. A proximidade de alguns pontos é incontestável, porém, é radical a diferença de base. Retomando os argumentos, exemplos e mesmo alguns termos de Nicole e Bossuet, Rousseau acaba tomando, em casos importantes, o contrapé das conclusões dos detratores do teatro. Não temos uma relação de subordinação ou contiguidade, mas a apropriação de elementos comuns à reflexão de Pierre Nicole e Bossuet que serão inseridos em uma

problemática diferente, própria a Rousseau. Se os dois primeiros se perguntam pelos verdadeiros deveres do cristão, o cidadão de Genebra quer saber dos deveres cívicos. Rousseau não tratará o teatro apenas por meio de uma perspectiva da prática ordinária, os costumes das atrizes, o enredo das peças, mas também abordará essa prática enquanto atividade social no sentido preciso conforme o qual trata-se de um elemento capaz de reforçar ou enfraquecer o liame cívico. Atentando-se somente ao inventário de argumentos encontrados no texto, sem articulá-los ao esquema teórico do autor perde-se de vista que a *Carta a d'Alembert*, como advertiu Bento Prado Jr., tem outro *telos*, ou seja, o raciocínio nela presente está a serviço de uma perspectiva distinta, a saber, de ordem política e não teológica, o que a afasta irremediavelmente da tradição religiosa crítica do teatro<sup>89</sup>.

Ultrapassemos as semelhanças de superfície e vejamos as diferenças de base. Temos, é verdade, a mesma constatação conforme a qual a natureza humana se depravou, a mesma acusação contra os atores e o excesso do uso da paixão amorosa nos enredos das peças francesas. Desse modo, a partir de uma perspectiva localizada e abordando os conceitos isoladamente é possível perceber uma proximidade de tom, porém, se consideramos a aplicação do conceito, seu alcance e sua formação no interior do esquema teórico rousseauiano tudo muda de figura. É com a ajuda da história que será mostrado o modo como o distanciamento da natureza foi efetuado, não por causa do pecado, espécie de desejo culpável pelas coisas mutáveis deste mundo em detrimento do que é divino e eterno, mas pelo afastamento dos deveres mundanos de ordem cívica. Para Rousseau, além disso, não é absolutamente necessário que o teatro se torne uma escola de vícios, haja vista o teatro ateniense, elogiado pelo genebrino, e a ideia segundo a qual uma cidade grande como Paris deveria não só manter como incentivar divertimentos como esse. Se o teatro pode ser visto como uma escola de vícios, isso se aplica principalmente ao teatro francês inserido em uma cidade como Genebra.

---

<sup>89</sup> Ver o ensaio de Bento Prado Jr. sobre a *Carta a d'Alembert* intitulado *Gênese e estrutura dos espetáculos* (pp. 263-314). Para o comentador, a vivacidade da querela do teatro parece ter obscurecido a compreensão mesma da obra de Rousseau: "(...) o interesse exclusivo pelo inventário de teses acaba obliterando o sentido e unidade da obra." (PRADO JR., 2008, p. 264).

Outro ponto responsável por distanciar Rousseau dos religiosos é o fato de que a *Carta a d'Alembert* se endereçará de modo mais preciso aos filósofos defensores do teatro e para isso também fará uma oposição de base, porém, o teatro francês não será confrontado com a devoção religiosa, mas sim a certos preceitos políticos e à própria pretensão moralizante com a qual os defensores dessa arte se engajaram. Estamos diante de reflexões com objetivos distintos ainda que haja semelhanças importantes, de ordem retórica, em forma de uma narrativa permeada por oposições e cujo fraseado é caracterizado pela severidade e ênfase. Continuemos a leitura da *Carta a d'Alembert*, prestigiando os parágrafos responsáveis por estabelecerem as premissas da questão envolvendo o teatro e seu valor moral.

## CAPÍTULO 3

### QUESTÃO DE FUNDAMENTO OU PRINCÍPIOS DA ARTE TEATRAL

(...) e tudo o que me permitirei dizer a vosso respeito é que vós sereis seguramente o primeiro filósofo a ter jamais excitado um povo livre, uma cidade pequena e um Estado pobre a se incumbir de um espetáculo público (ROUSSEAU, *Carta a d'Alembert*, parágrafo 11, 1967, p. 64).

Adeus, pois, Paris, cidade célebre, cidade de barulho, de fumaça e de lama, onde as mulheres já não acreditam na honra, nem os homens na virtude. Adeus, Paris; estamos à procura do amor, da felicidade, da inocência; nunca estaremos longe demais de ti. (ROUSSEAU, *Emílio*, L. IV, 2004, p. 513).

Após a primeira parte da *Carta a d'Alembert*, espécie de digressão teológica composta por nove parágrafos sobre o pretenso socinianismo dos pastores calvinistas, inicia-se a segunda divisão da obra, responsável por nos encaminhar para os princípios da arte teatral. O intervalo entre os parágrafos 11 ao 16 por esse motivo é essencial, pois nele é definido o que se entende por teatro, o método de análise, mas também o conjunto de questões que precisam ser respondidas para saber o prejuízo ou benefício promovido pela entrada de um teatro francês em Genebra. Nesse intervalo de seis parágrafos, vale dizer, evidencia-se ainda a conjugação entre o ideal e o caso particular, procedimento responsável por conduzir a investigação.

Conforme o parágrafo 11, o verbete enciclopédico representaria o momento paradigmático em que pela primeira vez alguém se prestou a estimular a presença de um teatro público em um lugar que fosse livre, pequeno e pobre. Estratégia de exageração retórica que guarda aspectos importantes da posição rousseauiana, dado que existe um conflito entre a introdução de um espetáculo público na cidade e a tríade de características sócio-políticas elencadas. Vale notar que, apesar de calvinista, são claramente aspectos de ordem social, geográfica e econômica os fatores capazes de tornar prejudicial a presença de um teatro do tipo francês em uma cidade como Genebra. A maneira pela qual

essa oposição baliza a enfrentamento da questão por Rousseau bem vale a análise.

É preciso ter em mente o fato de que Genebra é, em vários momentos do texto, idealizada, contudo, mesmo que haja inexatidão na descrição proposta, interessa nos deter nesses três aspectos que caracterizariam a cidade, pois a oposição entre cidade grande *versus* cidade pequena, a extensão da comunidade e a ligação entre liberdade e igualdade com pobreza é fundamental<sup>90</sup>. Também na Carta XII da Primeira Parte da *Nova Heloísa*, por exemplo, a cidade genebrina é classificada como livre e simples (1964, t. II, p. 60). Essa associação não só organiza a posição do filósofo genebrino em relação à presença de um teatro em Genebra como também o seu pensamento político. Podemos dizer que Genebra, justamente por ser idealizada, faz parte do que prescreve a norma política: pobreza, liberdade e pequenez são, com efeito, essenciais para que haja um copo político saudável.

A primeira coisa a se notar é o fato de que pela afirmação de Rousseau, caso d'Alembert tenha sido o primeiro a tentar introduzir um teatro em uma cidade pequena, pobre e livre é de se supor que já houve teatro em cidades diferentes, nas quais se encontraria riqueza, grandeza e servidão. Essas diferenças são importantes não só de modo localizado, em relação a diferenças específicas de uma comunidade pequena e uma metrópole, mas o próprio estatuto das distinções ou peculiaridades sociais capazes de criar ou sedimentar a identidade de um povo têm um papel central.

Se tomarmos nas mãos, por exemplo, a décima nota presente no segundo *Discurso* (1964, t. III, p. 208\214), veremos que ali é ressaltado a importância das diferenças entre os povos contra o preconceito conforme o qual as pessoas seriam em todos os lugares fundamentalmente as mesmas. A estratégia nesse texto será a de utilizar os relatos de viagem da época para mostrar como era a partir de uma abordagem superficial que os observadores se aproximavam dos

---

<sup>90</sup> Ver a correspondência de Rousseau a propósito da *Carta a d'Alembert* trocada, por exemplo, com o Dr. Tronchin e o Professor Vernet. No caso do Dr. Tronchin, ele escreve a Rousseau em 13 de novembro de 1758, agradecendo pelo recebimento da *Carta a d'Alembert*, e aponta algumas discrepâncias entre a descrição ali presente e a realidade genebrina: "*Genebra não se parece mais com Esparta tanto quanto uma manopla de atleta não se assemelha às luvas brancas de uma frequentadora de ópera.*" (ROUSSEAU, CC, 1967, p. 221).

distintos povos com os quais tinham contato. Ao fim e ao cabo, eles apresentariam com suas descrições deturpadoras de povos selvagens apenas homens europeizados. Lançando um tipo de preocupação próprio do que será chamado de etnologia e sociologia, vemos ser explicitado o modo como os relatos de viagem, conforme Rousseau, acabavam projetando valores europeus sobre os povos observados, perdendo de vista o encadeamento cultural interno que se manifesta por meio de, entre outras coisas, certo tipo de conduta, instituições existentes ou mesmo alimentação<sup>91</sup>. Essa espécie de deturpação teria feito d'Alembert sugerir para Genebra um divertimento pouco adequado para a cidade, do ponto de vista do seu tamanho, riqueza e estrutura política.

Aprofundemos essa ideia de diferença entre os povos para compreendermos o papel das exceções na *Carta a d'Alembert* e também o emprego da noção de história. Suponhamos, diz o filósofo genebrino, relatos de viagem escritos não por marinheiros, padres, comerciantes ou soldados, mas por pessoas como Diderot ou d'Alembert: enquanto filósofos, eles saberiam observar o que haveria de essencial ou idiossincrático nos diversos povos, preservando em suas descrições esses aspectos fundamentais<sup>92</sup>. Solicitação que se não foi irônica teve uma resposta desalentadora em 1757 quando d'Alembert, menos do que reconhecer as especificidades dos genebrinos e, conseqüentemente, reconhecer que haveria espetáculos mais próprios para eles, tentou fazer de Genebra, com a entrada de um teatro francês, uma espécie de Paris. Ora, é também contra o imperialismo cultural francês que Rousseau se levanta.

Os espetáculos são múltiplos, isto é, apresentam-se historicamente de modo plural, podendo se manifestar de inúmeras maneiras a depender das

---

<sup>91</sup> "Não se abre um relato de viagens em que não se encontrem descrições de caracteres e de costumes, mas é de se espantar o fato de que essas pessoas que tanto descreveram coisas só disseram o que cada um já sabia, só souberam perceber, no outro lado do mundo, aquilo que poderiam notar sem sair de sua rua, e que os verdadeiros traços responsáveis por diferenciar as nações, que salta aos olhos de quem sabe ver, quase sempre escaparam aos seus." (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 212).

<sup>92</sup> "Suponhamos um Montesquieu, um Buffon, um Diderot, um Duclos, um d'Alembert, um Condillac ou homens dessa têmpera, viajando para instruir seus compatriotas, observando e descrevendo como eles sabem fazer, a Turquia, o Egito (...) fizessem em seguida, à vontade, a história natural, moral e política daquilo que eles tivessem visto. Veríamos surgir de sua pluma um novo mundo, e aprenderíamos a conhecer o nosso." (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 213).



circunstâncias, em outras palavras, a depender do que interessa ou causa prazer a certo povo, o que está ligado a uma série de fatores contingentes. O que permitirá diagnosticar o espetáculo mais oportuno ou de interesse para uma sociedade é a explicitação de uma norma antropológica, um ponto de referência que foi estabelecido no segundo *Discurso*, responsável por evidenciar um marco zero a partir de onde as sociedades se afastam ao ingressarem em um universo eminentemente cultural.

Esse espetáculo, que eu chamei de ‘mais oportuno’ deve se coadunar também a uma norma pautada nos princípios do direito político. Se é possível encontrar um conjunto originário de características do humano, partilhadas universalmente, o segundo *Discurso* se esforça também por explicitar como a alma teria uma constituição capaz de se alterar com a influência de fatores como a região, religião e governo para ficar com três exemplos. De um lado, a natureza, universal, representada por um estado de autonomia e independência e, do outro extremo, as circunstâncias capazes de abrir um direcionamento único a um povo qualquer que seja.

Quando opomos Genebra e Paris não estamos colocando frente a frente natureza e cultura, mas duas formas de cultura distintas, dois modos de desnaturação. Paris, com todo o seu luxo, opressão e polidez evidencia o grau máximo de representação em comparação com a noção de natureza humana explorada no segundo *Discurso*. Genebra, por sua vez, em relação a esse mesmo ponto de referência pautado em uma ideia de natureza humana seguiu um caminho diferente, seu afastamento foi realizado de modo distinto. Não se trata de uma distância meramente linear a partir da qual se poderia dizer que se Paris está completamente inserida na artificialização e os genebrinos, de outro modo, estariam apenas um terço. O próprio vetor de distanciamento é distinto, o que possibilita uma enorme variedade de humanidades a depender de uma série de fatores essencialmente contingentes.

O diagnóstico rousseauiano do segundo *Discurso* marcou o afastamento da natureza promovido pelos agrupamentos humanos, processo em direção à cultura e socialização. O que eu gostaria de sublinhar é o fato de que, caso nós estabeleçamos um parâmetro político enquanto norma ou ideal será justamente do interior do reino da socialização e da cultura que a intervenção será feita. Não

se trata de retornar ao natural, pelo contrário, se trata de preservar as instituições, como já tive ocasião de comentar. O que é do âmbito da norma em política não é a mesma coisa que institui a natureza. Em se tratando de convenções e consentimento dos indivíduos no uso de sua liberdade, por exemplo, quando da formação de uma associação política o que temos, no limite, é essencialmente artificialidade, enfim, a arte enquanto técnica e retórica.

Há, em Rousseau, uma forma de desnaturação cujo resultado é a formação de um corpo político legítimo. O ganho social dessa formação é a capacidade de acabar com o conflito entre interesses particulares que foram causados pelo início da socialização. O corpo político é uma existência artificial, mas cria uma unidade ao mesmo tempo factícia e eficaz no que diz respeito à preservação da sociedade. E qual seria o ideal, a norma política de desnaturação bem realizada? Ele parece ser esclarecido caso tenhamos em mente o caso de Esparta e Roma.

### 3.1 O IDEAL POLÍTICO: ROMA, ESPARTA E GENEBRA

Sabe-se que Rousseau nutriu forte admiração por essas Repúblicas. De um ponto de vista biográfico, leitor das *Vidas paralelas* de Plutarco desde tenra idade, familiarizou-se cedo com as figuras heroicas da antiguidade greco-romana<sup>93</sup>. É o próprio filósofo genebrino quem nos conta como a leitura da biografia de pessoas como Demóstenes, César e Alexandre, o grande, teve intensa influência sobre sua personalidade: “(...) *sem cessar ocupado com Roma e Atenas (...) acreditava ser grego ou romano. Tornava-me o personagem sobre*

---

<sup>93</sup> São várias as referências a Plutarco nas obras de Rousseau. Pode-se mencionar, por exemplo, a segunda *Carta a Malesherbes*, datada de 12 de janeiro de 1762 (ROUSSEAU, 1959b, t. I, p. 1134). Nas *Confissões*, logo no início do Livro I, Rousseau diz ter sido por volta dos seis anos de idade que ele entrou em contato com as biografias escritas por Plutarco (ROUSSEAU, 1959a, t. I, p. 8\9). Já na dedicatória do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de 1755, Rousseau relembra sua infância em Genebra ao lado de seu pai, não sem fazer referência a Grotius, Plutarco e Tácito, cujas obras seu pai conhecia (1964a, t. III, p. 118). No segundo diálogo da obra *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, Plutarco é mencionado como sendo a sua primeira leitura de juventude: “*Os homens ilustres de Plutarco foram sua [de Rousseau] primeira leitura em uma idade em que raramente as crianças sabem ler. Os traços desses homens antigos fizeram nele impressões que nunca puderam ser eclipsadas.*” (ROUSSEAU, 1959d, t. I, p. 819).

*cuja vida li*". (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 9). A continuação do relato ganha contornos bem pantomímicos, e pressagia o grande amante da cena teatral que Rousseau se tornará: "(...) *um dia em que, sentado à mesa, contava a aventura de Cévola, assustaram-se ao me verem avançar e tomar nas mãos um braseiro para representar a ação.*" (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 9)<sup>94</sup>.

Atingida a idade madura, em outro importante texto autobiográfico, os *Devaneios de um caminhante solitário*, especificamente na quarta *Caminhada*, lemos como Plutarco ainda era uma das suas poucas leituras habituais (1959, t. I, p. 1024). Para o que me importa de modo mais sensível, é preciso notar que, por exemplo, em Roma, pela influência dos costumes e da legislação que lhe foi oferecida, formou-se não o homem do homem, predominantemente egoísta, resultado da arte começada, mas o cidadão, reparação feita pela arte aperfeiçoada. Meu objetivo não é tanto me fixar no relato histórico, mas sim acompanhar o estabelecimento de um ideal político pautado na idealização dessas Repúblicas históricas, principalmente Roma e Esparta.

Que tipo de influência uma legislação pode ter a ponto de alterar a constituição humana? Segundo o texto do *Contrato social*, L. II, Cap. VII, o legislador transforma o indivíduo, fazendo com que deixe de ser um todo solitário para fazer parte de algo maior, da cidade ou da pátria da qual é membro. Com a ajuda da educação pública conduzida pela legislação, por exemplo, consegue-se contornar a contradição entre os desejos egoístas e as exigências da vida civil colaborativa. Não estamos falando de retorno ou aproximação da natureza, é sempre em forma de afastamento\desnaturação que a organização política se constrói e que se elabora circunstâncias mais ou menos favoráveis para a preservação do corpo político. Há afastamentos da natureza, portanto, capazes de criar uma unidade cujo resultado é politicamente benéfico.

---

<sup>94</sup> Trata-se de Múcio Quinto Cévola, o canhoto. Ele viveu no tempo do início da República romana. Tendo se infiltrado no acampamento do rei etrusco cujo nome era Porcena, que estava em guerra contra Roma com a intenção de assassiná-lo, acabou se confundindo e atacou a pessoa errada. Em uma das versões contadas dessa história, depois de ter sido feito prisioneiro, e levado até a presença do rei Porcena, Múcio Quinto Cévola enfiou sua mão direita em um braseiro para mostrar que não se preocupava com o corpo, pois sua intenção era atingir a glória. Em outra versão, conta-se que ele teria enfiado sua mão no braseiro como punição devido a seu erro.

Se no estado de natureza reina uma igualdade por indiferença, já que não haveria propriamente relação social entre os indivíduos, quando pensamos em uma sociedade, o ideal, poucas vezes ou nunca alcançado, é praticamente o contrário disso: a boa sociedade é aquela na qual os indivíduos estão intimamente ligados entre si e à sua pátria, seja pelo direito positivo, seja por costumes comuns. A desnaturação promovida por Licurgo, no caso de Esparta, não levou as pessoas a tornarem-se reféns do seu amor-próprio e opinião dos outros, mas a perceber sua vida como intrinsecamente ligada à sua pátria, e é isso o que diz o *Contrato social* como sendo a condição do pacto legítimo, no Livro I, Cap. VI: “*alienação total de cada associado com todos os seus direitos à toda comunidade*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 360).

Veremos adiante como a festa pública não será uma espécie de homenagem à natureza, tentativa de readquirir uma unidade outrora perdida, mas uma representação cuja desnaturação promove ou estimula a aproximação entre os indivíduos, capaz de culminar no fortalecimento da igualdade entre os cidadãos. A lição a ser tomada é a de que a política não é simplesmente feita por acordos racionais, mas em boa parte feita por meio de afetos.

Os exemplos oferecidos por Esparta e Roma, ainda que a história dessas duas Repúblicas esteja envolta em lendas e fábulas, são pertinentes para compreender o posicionamento político e moral de Rousseau a respeito do teatro, balizado que é pela conjugação entre a norma e a história. Percebe-se isso quando é esclarecido o fato de que as lições de heroísmo na antiguidade não funcionam exatamente como uma forma de exemplo a ser almejado. Na pena de Rousseau temos, segundo Judith Shklar (1966), antes um modelo a partir do qual o filósofo pôde mostrar quão viciosos eram seus contemporâneos, e não uma espécie de objetivo a ser alcançado. Denise Leduc-Fayette defenderá uma tese semelhante no livro *Rousseau et le mythe de l'Antiquité* (1974), apontando para o modo como o autor se diferenciaria, mas também se projetaria nesses modelos antigos representados, por exemplo, por Licurgo, Fabrício ou Catão (1974, p. 15).

A imagem das Repúblicas espartana e romana são solicitadas como um modelo não a ser seguido, mas que é empregado para fazer uma contraposição fundamental, cujo objetivo é propor um paralelo antitético em que se confronta a

virtude outrora existente em alguns povos da antiguidade e o vício presente nas grandes cidades setecentistas como Paris, Londres ou Lisboa. Se remontarmos ao *Discurso sobre as ciências e as artes*, veremos que Esparta e Roma aparecem, efetivamente, como exemplos inquestionáveis de virtude, quadro que será contraposto à vida luxuosa e considerada afeminada da corte parisiense. Mais uma vez acompanhamos o movimento pendular entre o ideal, identificação do cidadão com a pátria, e o particular, ou seja, o caso de Paris, Córsega ou Polônia.

O uso dessas duas Repúblicas da antiguidade é altamente estratégico no interior da obra e serve como exemplo para Rousseau elaborar a sua norma política: o romano e o espartano, eis uma de suas características mais importantes, eram dedicados à pátria e conectados por um forte liame social aos seus pares, não estando, portanto, afastados de seus deveres cívicos por desejos egoístas ou por uma ambição voraz. Essa identificação forma uma nova unidade, que diz respeito aos componentes da associação política, unidade distinta daquela representada pelo homem natural e que é capaz de ajudar a solucionar, ao menos temporariamente, a contradição existente entre nossos desejos e deveres ou, se quisermos, entre a vontade particular e a geral.

Esparta e Roma não significam, entretanto, a mesma coisa. Como o filósofo genebrino as entende, em uma República como a de Esparta, as leis tinham primazia em relação aos costumes, fazendo parte de uma sábia legislação proposta por Licurgo, responsável por moldar os costumes dos indivíduos. Já em Roma, os costumes tinham primazia, de modo que as leis não precisavam fazer mais do que os espelhar. Do ponto de vista moral, os cidadãos romanos (do tempo da República), assim como os espartanos, eram virtuosos, levavam uma vida frugal conduzidos por costumes e leis severos. Do ponto de vista político, participavam de um regime cujo funcionamento seria capaz de moldar os indivíduos que dele faziam parte, de tal maneira que eles se tornavam, no mais alto grau, inquebrantáveis na defesa de sua liberdade. Licurgo, aquele que deu leis para os espartanos, é celebrado nas *Considerações sobre o governo da Polônia* como um exemplo precioso que, ao lado de Numa e Moisés, não encontraria paralelo entre os legisladores dos tempos modernos (1964, t. III, p. 956).

O que me importa sublinhar de modo mais enfático é o fato de que, simbolizado nessas Repúblicas paradigmáticas temos estabelecida a norma política e não a da natureza. Encontramos nesse ideal o ápice do amor à pátria, da devoção à comunidade da qual se faz parte, do amor às leis e liberdade<sup>95</sup>. Esses elementos característicos do cidadão de Roma, por exemplo, devem ser entendidos como desnaturação, rompimento com o que havia prescrito a natureza, haja vista que nem ao menos a sociabilidade estaria incutida no que é essencial ao homem natural. A Roma do tempo da República e Esparta representam o polo virtuoso, idealizado, cujo extremo oposto é uma cidade como a Paris do século XVIII. É quase em tom de desafio que Rousseau confronta seus contemporâneos considerados moralmente corrompidos com essas Repúblicas sublimes há muito perdidas. Esparta não parece nem ter sido composta por homens, mas por “*semideuses*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 12), diante desse exemplo impossível de ser reabilitado, temos Paris, subjugada pelo luxo e desigualdade, onde as relações sociais são calculadas pela etiqueta, substitutos da espontaneidade.

A apologia de Roma e a crítica a Paris não são incorporadas em um registro de intervenção e modificação de uma conduta corrompida em virtuosa para que assim se transforme no que estabelece o ideal. Não estamos diante da tentativa de fazer dos parisienses indivíduos do quilate de um espartano do tempo do rei Ágis<sup>96</sup> porque o uso das Repúblicas espartana e romana, vale

---

<sup>95</sup> Ver o *Discurso sobre economia política*: “Em Roma e no seu exército respirava-se esse amor entre os concidadãos e esse respeito pelo nome romano que elevava a coragem e animava a virtude de quem tinha a honra de portá-lo.” (ROUSSEAU, 1964d, p. 257); a Dedicatória do segundo *Discurso* elenca os romanos como modelo de todos os povos livres (ROUSSEAU, 1964c, p. 113); o Capítulo II das *Considerações sobre o governo da Polônia* Rousseau mostra como o legislador dos espartanos conseguiu modelar, por assim dizer, a alma dos indivíduos para que se identificassem nos mais alto grau com a pátria: “Ele [Licurgo] lhes impôs um jugo de ferro, como nenhum outro povo jamais suportou; mas dessa forma ele os uniu, fez com que se identificassem, por assim dizer, a esse mesmo jugo mantendo-os sempre às voltas dele. Licurgo mostrou-lhe sem cessar a pátria nas leis, nos jogos, nas casas, nos amores e nos seus banquetes. Licurgo não deixava ao povo um instante de relaxamento para que estivessem sós, e a partir dessa coerção contínua, enobrecida por esse objeto, nasceu neles esse amor ardente pela pátria que foi a paixão mais forte ou antes a única paixão dos espartanos, o que os fez seres acima da humanidade”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 957).

<sup>96</sup> Para Denise Leduc-fayette, “A Roma rousseauiana está em harmonia com sua profunda nostalgia em relação a uma sociedade autenticamente moral, na qual a aspiração legítima à felicidade será satisfeita na união de todos os corações inflamados pelo bem comum, e de todos os espíritos, convencidos da justiça das instituições.” (FAYETTE, 1974, p. 116).

insistir, principalmente se pensarmos no *Discurso sobre as ciências e as artes*, se dá justamente como uma tomada de distância crítica, de cunho político-moral, em relação aos costumes, por exemplo, dos frequentadores da corte parisiense. Tudo se passa como se o retrato composto dessas duas Repúblicas fosse uma espécie de espelho moral, cujo reflexo mostraria o que há de pior nos seus contemporâneos: “O embaraço dos meus adversários é visível todas as vezes que for preciso falar de Esparta. O que não dariam para que essa fatal Esparta jamais tivesse existido?” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 83). Porém, a despeito de todo mito em torno dela, Esparta existiu. Mais do que isso, Rousseau ensaiou contar sua história, além de iniciar um paralelo entre Esparta e Roma, textos compilados postumamente em suas Obras Completas como parte dos *Fragmentos políticos*.

Não temos diante de nós apenas um exercício de erudição histórica, pois, para Rousseau, como mostra Denise Leduc-Fayette, a questão da veracidade nesse caso não é tão importante (FAYETTE, 1974, p. 72), exatamente porque são os exemplos morais extraídos pelo relato que ganham primazia: estamos falando do estabelecimento de uma norma. Veremos como a festa pública é o espetáculo por excelência, ou seja, é a norma do ponto de vista político, capaz de ajudar os cidadãos a formarem um tipo de unidade que impede temporariamente a cisão efetuada pela desigualdade, pela separação entre o ser\parecer e a contradição entre interesse pessoal e público.

Se lembrarmos da resposta de Rousseau a Bordes quando da refutação levantada contra o *Discurso sobre as ciências e as artes*, texto também chamado de *Última resposta*, será possível perceber como o autor sugere que o tamanho de um Estado é proporcional à qualidade dos costumes daqueles que o compõem e, nesse quadro comparativo, ser grande não é uma vantagem (1964, t. III, p. 87). A tríade liberdade, pequenez e pobreza se contrapõe, na letra de Rousseau, à sua versão corrompida: servidão, grandeza e riqueza. Esse tipo de oposição pode se dar de várias maneiras: entre a cidade grande (Paris ou Roma imperial) e a pequena (Genebra, Esparta ou a Roma republicana), mas também entre polidez e rusticidade (Atenas e Esparta), comércio e autossuficiência, talentos agradáveis e talentos úteis, o que culminará em paixões e caracteres distintos. No *Discurso sobre as ciências e as artes*, é



verdade, Roma e o Egito aparecem como casos emblemáticos a partir dos quais se pode acompanhar no curso de sua história a passagem de um lado para o outro da oposição entre liberdade e grandeza ou, se quisermos, virtude e luxo<sup>97</sup>.

No caso de Roma, a cidade é comparada a partir de duas de suas fases, a republicana, frugal, e a imperial, grandiosa e intensamente luxuosa. Uma segunda oposição pode ser feita, consequência da primeira, mas dessa vez de ordem moral, entre o luxo do Império vicioso e a virtude de seu passado: “(...) outrora o templo da virtude [período republicano], torna-se o teatro do crime [Império]”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 10). ‘Teatro do crime’. Metáfora hiperbólica exemplar, correlação entre crime e teatro, entre virtude e religião que não pode passar despercebida ainda mais porque, na *Carta a d’Alembert*, Rousseau mostrará dúvidas em relação à capacidade de um ateu ser virtuoso<sup>98</sup>.

Roma tornou-se rica, desenvolveu as artes, cresceu e se misturou a outros povos: perdeu suas características idiossincráticas e sua virtude. Processo paradigmático, de ordem necessária e regular como o movimento das marés, e é essa uma das razões pelas quais Rousseau receava o comércio, seja do ponto de vista da troca de mercadorias baseada em dinheiro, seja na forma de intercâmbio cultural. O problema central é que a intensificação do comércio é pautada prioritariamente pela ideia de ganho pessoal e não por algum laço de honra ou benevolência, com ele se estreita relações a partir de desejos egoístas. O resultado é não só o de que a cidade se atrelaria em uma relação econômico-financeira com uma ou mais nações, cujo resultado é a perda da autonomia, como também em uma relação moral prejudicial. Demonstrando inclinação favorável ao isolacionismo e receio quanto aos perigos do estreitamento de laços egoístas e avaros com outros povos, o prefácio da peça *Narciso* afirma que “*Tudo o que facilita a comunicação entre as várias nações leva a uma delas, não as virtudes das outras, mas os seus crimes e altera em todas os costumes*”

---

<sup>97</sup> Valendo-se dessa mesma estratégia que busca – no limite – opor para assim esclarecer, Rousseau no primeiro *Discurso* colocará frente a frente Esparta e Atenas (1964, t. III, p. 12). A cidade natal de Sócrates representa a civilização e refinamento, algo que no espírito do texto significa corrupção moral. Já Esparta aparece como sendo o reduto da virtude e da liberdade.

<sup>98</sup> “*Não compreendo por isso que alguém possa ser virtuoso sem religião. Por muito tempo tive essa opinião enganosa, da qual já me desvencilhei.*” (ROUSSEAU, 1967, Correspondência Completa, p. 190).

*próprios de seu ambiente e da constituição de seu governo*". (ROUSSEAU, t. II, p. 964)<sup>99</sup>.

A ideia segundo a qual existiriam costumes próprios a certo ambiente e constituição de governo indica claramente a relevância de questões contingentes, de ordem cultural, na formação de uma comunidade política e no desenvolvimento e intensificação de certas paixões. Poder falar do que é mais apropriado só é viável caso tivermos um parâmetro a partir de onde diagnosticar diversos afastamentos possíveis da natureza e da norma política. Ressalto o fato de que o contato com outras nações, algo em muitos aspectos inevitável, promoveria, porém, a inserção de valores diferentes e aumentaria a dependência das comunidades que participam de uma relação comercial ou cultural. O turismo, quando feito de modo desorganizado, também traria prejuízos. Lemos como, no Livro V do *Emílio*, "*Os jovens mal-educados e mal orientados contraem em suas viagens todos os vícios dos que frequentam, e nenhuma das virtudes com que aqueles vícios estão mesclados.*" (ROUSSEAU, 2004, p. 672). Em Rousseau, a virtude é algo em relação ao qual todos tendem em alguma medida, mas o contato com o vício parece causar mais impressão e perigo de contágio. Com o teatro se passa algo semelhante, ao menos quando Rousseau aborda o tema da prática de ator de um ponto de vista sentimentalista, de tal maneira que os exemplos de virtude de algum personagem não o tornariam melhor, contudo, um personagem vicioso pode contaminar aquele que o interpreta.

Todo esse panorama buscou explorar as premissas e implicações da tríade pequenez, pobreza e liberdade, vista no parágrafo 11 da *Carta a d'Alembert*, a partir da qual afirma-se ser inusitada, por assim dizer, a sugestão para que Genebra assimile um teatro público do tipo francês. O fato de ser pequena, pobre e livre a torna distinta de um centro urbano repleto de ociosidade, grau máximo de representação, evidenciado em Paris. O ápice

---

<sup>99</sup> No texto chamado de *Última resposta*, a propósito de uma refutação levantada contra o *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau é ainda mais radical em relação ao isolacionismo. Não se trata de uma perspectiva, porém, que tenha uma intenção prática, ou seja, não se trata da apologia desse comportamento. O suíço Jean-Jacques, que tentou o sucesso literário na França, não tentou impedir, em termos práticos, qualquer espécie de imigração: "*Se eu fosse o líder de algum dos povos da África negra, declaro que faria levantar na fronteira do país uma força onde mandaria enforcar sem perdão o primeiro Europeu que ali ousasse entrar e o primeiro cidadão que tentasse sair.*" (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 90\91).

artístico da sociedade parisiense é o teatro lá encontrado, forma de arte moldada para o público corrompido de uma grande cidade. A diferença evidenciada pela tríade anteriormente analisada permitiria que Genebra tivesse outras formas para distrair os seus cidadãos que não o espetáculo teatral francês. Os cantões suíços se transformando sob o olhar de Rousseau no recanto da simplicidade e da virtude, onde poderia existir liame social e, como lemos na *Nova Heloísa*, encontrar-se-iam homens antigos em tempos modernos (1964, t. II, Primeira Parte, p. 60). Nas *Confissões*, os habitantes de lá são descritos como camponeses primitivos, virtuosos, pobres e sóbrios (1959, Livro IV, t. I, p. 137), cujas forças estariam em conformidade com as suas necessidades, e era justamente isso que permitiria que eles fossem felizes. As cidades grandes, na pena do filósofo genebrino, sempre vêm associadas ao luxo, à servidão e à insalubridade. Já as pequenas comunidades, diferentemente, como a fictícia Clarens, seriam o asilo da virtude e da simplicidade.

### 3.2 O CASO DA FRANÇA

Tomemos a França como exemplo por um momento. Ela era uma monarquia, formada por um grande território, cuja capital, Paris, seria frívola (1959, Livro IX, t. I p. 484). Estamos falando de uma cidade que era muito luxuosa, mas também desigual, na qual os súditos não teriam liberdade, além de viverem em sua maioria na miséria. Lá existiram paixões características, estimuladas pelas relações específicas criadas no interior da complexidade desse centro urbano: “*O inglês tem os preconceitos do orgulho, e o francês, os da vaidade.*” (ROUSSEAU, 2004, p. 668). Essa diferença, que Rousseau achava que a cada dia estava acabando dado o estreitamento das relações entre as nações, estava ligada ao governo, ao território, à religião e aos costumes. O teatro francês, desde sua estrutura exclusiva e lugares marcados, passando por sua performance baseada, de um lado, no protagonista visto por todos e, no outro polo, o público caracterizado pela passividade corresponde à estrutura política parisiense na qual o rei manda e ao súdito resta obedecer.

A oposição entre cidade grande e pequena, como vimos, é essencial e ajuda a compreender o motivo pelo qual Genebra não se beneficiaria com um teatro, instituição na qual o luxo é muito requisitado. Ajuda ainda a entender como o caso particular tem importância e se conjuga com os princípios políticos. Quando uma sociedade atinge grande riqueza, inicia um processo de disseminação do luxo conjuntamente às artes que intensifica o comércio, o estreitamento de laços com outras nações, mas também a desigualdade social e a miséria. Contra a tendência natural das pessoas, a cidade grande faria com que vivessem amontoadas e se alimentando mal. Nesse sentido é que devemos entender a afirmação contida no Livro I do *Emílio* quando se diz categoricamente que “as cidades são o abismo da espécie humana”. Para Rousseau, esse quadro levaria à inevitável perda da virtude e, conseqüentemente, da liberdade. É significativa a descrição da primeira vez que o cidadão genebrino visita Paris, entrando na cidade pelo bairro *Saint Marceau*, onde foi surpreendido por ruelas sujas e fedorentas; as casas eram feias, o ar insalubre, havia muita pobreza e mendicância (1959, t. I, p. 159). Em uma carta transcrita nas *Confissões*, endereçada a Diderot, Rousseau ataca a cidade ao mesmo tempo em que defende o campo, dizendo que é nele onde se aprende a amar e servir a humanidade e que na cidade só se aprende a desprezá-la (1959, L. IX, t. I, p. 459). Seja no *Emílio*, em cartas de *Saint-Preux* sobre Paris ou nas páginas das *Confissões* o tom é predominantemente crítico em relação às cidades grandes.

É na cidade pequena, em contrapartida, que a igualdade e a pobreza se unem à liberdade. Efetivamente, no *Contrato social*, conta-se uma história sobre Platão capaz de corroborar essa ideia. Ele teria se recusado a governar os cirenaicos e arcadianos porque “esses povos eram ricos e não suportariam a igualdade.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 385). Essa frase marca um curto-circuito entre riqueza e uma das condições fundamentais para que o pacto se preserve legítimo, a igualdade. Manter-se pequeno, quando isso for possível, é manter a autonomia, os laços entre os cidadãos, e isso culminará na felicidade. A norma política aponta claramente para a não dependência. Com efeito, no fragmento político intitulado *Da felicidade pública*, podemos ler justamente que a nação

mais feliz é aquela que menos depende das outras e a mais florescente seria aquela em relação a qual as outras não podem se afastar (1964, t. III, p. 512)<sup>100</sup>.

\*

O intervalo entre os parágrafos 11-16 da *Carta a d'Alembert* introduz as premissas da discussão, evidenciando definições e o direcionamento mais adequado para tratar do tema. A discussão central como afirma o parágrafo 11 e como já havia apontado o título integral da obra é saber o valor da introdução de um teatro parisiense em Genebra. Todos os termos sublinhados da sentença precisam ser respeitados, sob o risco de deturpamos o sentido da obra. Assim, 'valor' (moral do teatro), 'introdução' (de um divertimento francês até então estranho a uma sociedade como a genebrina), 'teatro parisiense' e 'Genebra' (com todas as suas características) devem influenciar a decisão de quem pretenda resolver a questão.

Elenca-se no parágrafo 12 oito questões essenciais, cuja resposta é necessária caso se tente entender o valor de um teatro para certa cidade. semelhantes às levantadas por Pierre Nicole, elas servirão como direcionamento para o desenrolar do texto:

Quantas questões encontro naquela que você parece resolver! Se os espetáculos são bons ou maus neles mesmos? [*questão metafísica*] Se eles podem se aliar com os costumes? [*questão social*] Se a autoridade republicana pode comportá-los? [*questão política*] Se é preciso que sejam tolerados em uma cidade pequena? [*questão social*] Se as comediantes podem ser tão sábias quando as outras mulheres? [*questão social*] Se as boas leis são suficientes para reprimir os abusos? [*questão social*] Se essas leis podem ser bem observadas? [*questão jurídico-social*] Etc. (ROUSSEAU, 1967, p. 64).

O terreno no qual a discussão será conduzida está claramente indicado. Mais uma vez, nenhuma referência à religião. A questão, se pensarmos no verbete da *Enciclopédia*, parece ser deslocada para um âmbito distinto. Não se

---

<sup>100</sup> A possibilidade de que a felicidade seja alcançada está estreitamente vinculada à presença da liberdade que, por sua vez, para ser viável, depende de fatores como o tamanho de certa nação ou comunidade. Mais precisamente, a nação tanto não deve ser muito grande como é importante que seja a mais autônoma possível, tal qual afirma o fragmento político intitulado *Da felicidade pública*: "Além disso, pode-se dizer que o estado geral da nação mais favorável à felicidade dos particulares é não ter necessidade do concurso de nenhum outro povo para viver feliz." (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 513).

trata de impor uma refutação direta, mas de retornar aos pressupostos da questão sobre a entrada de um teatro em Genebra, como aponta Bento Prado Jr. (2008, p. 305). É sintomático que os comentários prontos a defender a assimilação de Rousseau à tradição religiosa não cite essa passagem. Seria preciso esquecer essas oito questões que, não obstante, balizam a argumentação do autor para não perceber o caráter essencialmente político da obra e, por consequência, o afastamento em relação à tradição religiosa.

Contra as razões de d'Alembert, Jean-Jacques Rousseau vai contrapor as razões dos genebrinos, procedimento que bem mostra o aspecto político, mas também literário no qual o texto se inscreve. Essa perspectiva ilumina ainda o caráter inaugural da obra no que diz respeito à querela do teatro: o debate sobre o valor moral dessa arte, para Rousseau, havia contado até então com a participação de representantes mundanos ou laicos em favor do teatro e, de outro lado, os partidários do pensamento tradicional religioso, contrários a essa prática. Sintomaticamente, esse tipo de disputa não o interessa, na verdade, dela ele se separa explicitamente no mesmo parágrafo 12:

Tudo é ainda problema quanto aos verdadeiros efeitos do teatro, porque as disputas que ele suscita separam unicamente as pessoas da igreja e os mundanos, cada qual o abordando apenas por meio de seus preconceitos. (ROUSSEAU, 1967, p. 64-65).

A maneira correta de compreender a afirmação 'tudo é problema' é interpretá-la como a defesa de que a questão sobre o valor do teatro ainda estava em aberto, não resolvida, porque os dois partidos, um formado pelos religiosos e outro pelos mundanos (basicamente pensadores laicos), se valiam somente dos seus preconceitos para abordá-la. Cabe lembrar que uma constatação bem parecida é feita no Livro IX das *Confissões* quando se lê que cristãos e filósofos pareciam mais lobos se devorando do que pessoas tentando convencer em nome da verdade (1959, t. I, p. 435-436). Sobre a querela do teatro, outro caminho será oferecido para responder a questão sobre a capacidade moral da cena. Se é assim, de onde Rousseau fala, que tipo de perspectiva ele inauguraria? Dito de modo breve, temos uma perspectiva política, algo comumente apontado pela literatura secundária. Menciono a título de ilustração a Apresentação de Michel Launay (1967, p. 18), o artigo de John

Hope Mason (1992, p. 253), o livro de Ourida Mostefai, conforme o qual a perspectiva política apresentada na *Carta a d'Alembert* faz parte da originalidade da obra (2003, p. 06), o ensaio de Bento Prado Jr. (2008, p. 268), o artigo de Francine Markovitz (2011, p. 193) e aquele redigido por Max Blechman, segundo o qual a forma de espetáculo do tipo burguesa caracterizado pela cena francesa é um problema essencialmente político para Rousseau (2011, p. 207).

Menos alinhado a uma perspectiva como essa, não só política mas também social e que, como estamos vendo, é conduzida pelo pêndulo entre o ideal e o caso particular, tanto Diderot quanto Voltaire podem ser assimilados à tradição religiosa, pois ambos os lados dessa disputa, apesar da diferença de perspectiva, abordam o teatro de modo algo essencialista, aproximam-se da cena teatral de maneira global, sem circunscrevê-la no terreno móvel da história. Os defensores do teatro, acreditando tratar dos homens de modo universal podem ser acusados de falar tão somente dos franceses. Abordariam o teatro através dos seus preconceitos, abafariam as diferenças entre os povos como se o divertimento francês pudesse afetar positivamente qualquer sociedade. Ao fim e ao cabo, a crítica de Rousseau é uma crítica também ao etnocentrismo.

Perdendo de vista a importância do caso particular, os defensores e detratores do teatro buscam disseminá-lo ou aniquilá-lo ilimitadamente, como se fosse uma chave-mestra ou veneno universal capaz de se introduzir e modificar sempre do mesmo modo as pessoas. Por trás desse movimento argumentativo, residiria uma espécie universalização indevida. Os religiosos, condenando ilimitadamente a prática teatral, perdem de vista o que podemos chamar, na esteira de Bento Prado Jr., de inventário das diferenças entre os povos, de modo que em nenhum momento se perguntam sobre a possibilidade de que existiria alguma sociedade para a qual o teatro pudesse ser benéfico ou, ao menos, um paliativo. Pois é disso que se trata a conjugação, em Rousseau, entre o que prescreve a justiça e o que é da alçada do interesse.

Para compreender as implicações da sugestão de d'Alembert, Rousseau convida seu leitor a se aprofundar nos princípios da arte dramática, ponto conectado à primeira questão estipulada no parágrafo 12: 'se os espetáculos são bons neles mesmos', e aqui vemos como a obra dialoga e polemiza com as poéticas clássicas. Ora, é do interior de suas premissas e orientado pelas regras



nelas dispostas que Rousseau nega o benefício da entrada de um teatro francês em uma cidade como a genebrina. Não estamos em um terreno unicamente contingente porque estabelecer a definição e os princípios pelos quais a poesia dramática seria conduzida leva a questão para o âmbito normativo, o de princípios basilares. Esse movimento argumentativo da obra está no registro do diagnóstico, e aqui a preocupação vai na direção de explicitar os princípios do teatro, não exatamente estabelecendo regras para que seja executado competentemente, mas buscando o aspecto fundamental a que se ligam todos os espetáculos. Será, como já adiantei, do interior das regras oferecidas pelas poéticas do século XVII e XVIII, usando o jargão dos defensores do teatro, o modo pelo qual Rousseau vai desenvolver sua crítica à pretensão moralizante da cena teatral.

O parágrafo 13 é, nesse ponto, essencial, pois nele é definido o que será entendido como espetáculo: “*O primeiro olhar em direção a essas instituições mostra preferencialmente que um espetáculo é um divertimento*”. (ROUSSEAU, 1967, p. 65). Marc Buffat, em sua *Apresentação da Carta a d’Alembert* (2003), divide os partidos da querela a partir da noção de prazer\divertimento. Dizer que o teatro é moral seria, conforme o comentador, fazer dele o elogio, mas defini-lo como prazer seria, diferentemente, condená-lo. Sobre Rousseau, é afirmado que “*aderindo à condenação moral da igreja sem retomar os fundamentos teológicos ele emprega-se a mostrar que o teatro é prazer*.” (ROUSSEAU, 2003, p. 25). Não me parece que seja a partir da noção de prazer a melhor forma de dividir os lados do debate sobre o valor moral do teatro. Afirmar sobre ele que se trata de divertimento (*amusement*) não é condená-lo, é antes o ponto comum entre os defensores e os detratores da cena teatral. As poéticas mais conhecidas do período admitem, talvez seja mesmo o pressuposto básico delas, que o prazer\diversão é fundamental para excitar o interesse do público e assim comovê-lo, de modo que o teatro possa alcançar uma finalidade moral. Jean-Baptiste Dubos, na primeira seção da segunda parte de suas *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, obra conhecida por Rousseau, diz por exemplo que “*(...) o sublime da poesia e da pintura é tocar e agradar (...)*”. (DUBOS, 1740, p. 01).

O paradoxo que Dubos defende existir em relação à nossa experiência estética, vale a pena dizer, está intimamente ligado ao prazer que sentimos diante de representações teatrais. Mais do que isso, para saber se uma obra é boa ou má precisaríamos nos fazer a seguinte questão: “*a obra agrada ou não?*” (DUBOS, 1740 p. 324)<sup>101</sup>. Jean-Baptiste Dubos está longe de aparecer como uma exceção, ao menos a mesma coisa já havia sido dita por Boileau. No Canto III da *Art poétique* ele aconselha o poeta dizendo que se quiser ser bem criticado “*o segredo é preferencialmente agradar e tocar\invente recursos que possam prender*”. (BOILEAU, 1674, Canto III, versos 20-25). Fontenelle, por sua vez, fará a mesma constatação em 1678 quando escreve suas *Réflexions sur la poétique*. No primeiro parágrafo do texto, de fato, ele associa a poética à “*arte de agradar*”. Racine, no Prefácio de sua tragédia chamada *Berenice* admite infringir as regras que estipulam o modo como uma tragédia deve ser conduzida desde que o seu objetivo fundamental seja alcançado: “*A principal regra é de agradar e comover*.” (RACINE, 2009, p. 105).

Ao prazer alia-se, em acordo com essas poéticas, a instrução moral, algo que Rousseau questionaria, mas quando ele define espetáculo como um divertimento parece estar no interior de uma atmosfera teórica comum a essas poéticas. Contra Marc Buffat, pode-se defender que admitir prazer no caso do teatro não é tanto condená-lo, mas servir-se da premissa básica dos defensores dessa arte. A estratégia é, portanto, de apropriação, até mesmo porque será usando os parâmetros estabelecidos pelos pensadores das regras do teatro e a partir de suas regras que o filósofo genebrino vai chegar a uma conclusão diferente, ou seja, mostrar como o teatro não é benéfico para Genebra.

O parágrafo 13 tem caráter normativo, nele o prazer\divertimento é estabelecido como central para o teatro. Essa noção não é atacada diretamente, enquanto tal, porém, pensando em termos políticos, tal qual o legislador a abordaria, é por sua carga de utilidade cívica, por sua capacidade de reforçar o

---

<sup>101</sup> Em vários momentos Dubos retoma a ideia de que é comovendo que se agrada o público e esse é o objetivo final da poesia dramática. Parafraseando Quintiliano, na seção XXII, da segunda parte, por exemplo, Dubos diz: “*Não é raciocinando que se julga obras feitas para comover [toucher] e agradar [plaire]*.” (DUBOS, 1740, p. 332); em seguida, ele diz que “*o objetivo da poesia e da pintura é de comover [toucher] e agradar [plaire] (...)*” (DUBOS, 1740, p. 338); na seção XXIII, pode-se ler que: “*em uma palavra, como o primeiro objetivo [premier but] da poesia é de agradar [plaire] (...)*” (DUBOS, 1740, p. 350).

liame social que esse *amusement* será considerado legítimo. Se o divertimento alienar as pessoas de seus deveres cívicos, caso separe os membros da comunidade por rivalidade ou conflito de interesses particulares, ele será considerado ilegítimo. O resultado parcial a que chegamos é pertinente: divertimento não é, para Rousseau, essencialmente ruim, mas para ser permitido em uma sociedade saudável, de um ponto de vista ideal, é preciso cumprir uma condição importante. Admite-se a necessidade de prazer desde que seja politicamente benéfico: “(...) e se é verdade que os homens precisam de divertimentos, você concordará ao menos que eles são permitidos apenas quando são necessários, e que toda diversão inútil é um mal (...)”(ROUSSEAU, 1967, p. 65).

Esse tipo de rigor parece excessivo contemporaneamente. Não costumamos medir nossos momentos recreativos a partir de sua importância cívica, contudo, é a partir desse cálculo, em nível normativo, que o divertimento será aceito como legítimo. Rousseau não é contra o prazer, a estratégia argumentativa é contrapô-lo enquanto fruto da frequência do teatro a um parâmetro condicionado pela capacidade de intensificar o liame social, a partir do qual pode-se avaliar o valor desse divertimento. Com efeito, em uma obra como a *Nova Heloísa* vemos como em Clarens, comunidade pequena e austera, o agradável e o útil se associam constantemente. Lá, diz a Carta XI da Quarta Parte, “só se trabalha para gozar”. (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 470). Caso tomemos o parágrafo 93 da *Carta a d’Alembert*, notamos como é estabelecida uma concessão que, em Rousseau, normalmente é empregada em tom polêmico: ele parece aceitar uma posição para depois levá-la ao absurdo. Assim, aceita-se temporariamente que o teatro é moralmente indiferente. Nesse caso, será a natureza das ocupações por ele interrompidas o aspecto responsável por decretar se ele é bom ou prejudicial (1967, p. 129). Um Estado bem constituído será conduzido de modo que cada um dos membros cumpra seus deveres e se conecte intimamente aos seus concidadãos e sua cidade. Porém, quando o Estado se corrompe e é criado um ambiente de ociosidade responsável por incentivar as artes e divertimentos sem relação direta com as funções públicas as coisas se passam diferentemente. Eis que entramos no âmbito circunstancial, de modo que, em uma sociedade corrompida, cujos habitantes são subjugados

por atividades perniciosas, o teatro torna-se uma distração estratégica. Essa é a lógica de usar o problema como parte da solução em uma saída do tipo antiofídica. Não se pode simplesmente sobrepor o melhor, em termos ideais, no caso particular. Essa conjugação é o que permite ainda a compreensão de como podem coexistir coerentemente em Rousseau a produção literária e crítica às artes:

Minha opinião é, então, a de que, e já o disse em mais de uma ocasião, se deixem subsistir e mesmo estimulem com zelo as Academias, os Colégios, as Universidades, as Bibliotecas, os Espetáculos, e todos os outros divertimentos que possam distrair a maldade dos homens, e impedi-los de ocupar sua ociosidade com coisas mais perigosas. (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 972).

Se não compreendermos o movimento pendular entre universal e particular, essa posição parecerá flagrantemente contraditória. A citação está em confronto com as especificidades de uma sociedade, com a corrupção moral enquanto fato incontornável e, nesse caso, a intervenção não deve tentar expurgar o mal, saída contraproducente, mas justamente utilizá-lo para tentar refrear a corrupção, espécie de terapia antiofídica. Antes de desenvolver o aspecto circunstancial da questão, interessa explorar mais detalhadamente os princípios da arte teatral.

Em uma carta importante, mas não utilizada pelos comentários que se dedicaram à questão do teatro em Rousseau, datando de 1754, lemos sobre estabelecimento de dois princípios que norteariam a beleza teatral. Nessa carta, usa-se sintomaticamente uma epígrafe extraída da *Arte poética*, de Horácio. Ademais, tanto Boileau quanto o Abade Dubos são citados, o que mostra conhecimento das poéticas escritas datando do final do século XVII e início do XVIII. Molière, assim como acontecerá na *Carta a d'Alembert*, é tratado de maneira elogiosa, chamado de “*grande homem*”. (ROUSSEAU, 1974, p. 29). Sobre os dois princípios da beleza teatral:

Ainda que os princípios da beleza teatral não tenham sido estipulados nem pelos modernos, nem mesmo por Aristóteles com o grau de clareza da qual são suscetíveis, eles são fáceis de serem estabelecidos. Esses princípios,

me parece, se reduzem a dois, a saber, a imitação e o interesse que se aplicam igualmente à música... Que a imitação não deva se exercer a não ser sobre temas úteis é um bom preceito de moral, porém, não uma regra de poética: pois há muito belas peças cujos temas não têm nenhuma utilidade. (ROUSSEAU, 1974, p. 29)

Rousseau parece avançar princípios até então não devidamente explorados, contudo, não parece ser esse o caso. Boileau e Dubos já haviam colocado o interesse como objetivo fundamental a ser alcançado pelo dramaturgo ou pintor, dado que só seria possível comover\tocar alguém capaz de se interessar pela história contada ou que consiga se relacionar com o protagonista cujo percurso testemunha. A ideia de imitação, por sua vez, foi estipulada tanto por Platão quanto por Aristóteles como central para o teatro<sup>102</sup>. Avançando princípios originais ou não, importa notar como também em 1754 Rousseau já mostrava desconfiança em relação ao princípio moralizante do teatro quando recusa, por exemplo, o engajamento necessário entre o belo e o útil.

Sobre o princípio de imitação, essencial para entender o funcionamento do teatro e da sociedade, vale mencionar que em uma obra como o *Emílio* a capacidade mimética encontrada nas pessoas é considerada de suma importância. Não só ela é empregada na socialização como se relaciona a uma natureza bem ordenada, porém, em sociedade costuma degenerar em vício. O fato de que a mimeses é caracterizada por pertencer a um ser bem ordenado afasta Rousseau da tese platônica em relação a qual a imitação estaria afastada da verdade. Outro ponto importante é que somente dessa capacidade não se pode extrair moralidade porque nenhuma ação seria moralmente boa se fosse realizada somente porque outros a fizeram, ou seja, apenas por imitação (2004. p. 114). A imitação se daria essencialmente como a ação de reproduzir algo considerado bom e Rousseau chega a afirmar que se os macacos imitam as pessoas seria porque têm por elas temor e admiração. De modo interessante,

---

<sup>102</sup> “É possível perceber que toda a poética tem na sua origem duas causas naturais. De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que se desenvolve seus primeiros conhecimentos”. (ARISTÓTELES, 2011, p. 44). A tragédia e a comédia seriam, cada uma a seu modo, formas de imitar ações e paixões humanas. Em relação a Platão, ver o Livro X de *A República* (603b-d).

as coisas não se passam de forma equivalente entre as pessoas, pois em sociedade imitam ações que deveriam na verdade desprezar. O exemplo dado só poderia ser tomado do teatro:

(...) nossos arlequins de todo tipo imitam o belo para degradá-lo, para torna-lo ridículo; procuram no sentimento de sua baixeza igualar-se ao que vale mais do que eles, ou, quando se esforçam por imitar o que admiram, vemos na escolha dos objetos o falso gosto dos imitadores; querem muito mais se impor aos outros ou fazer com que seu talento seja aplaudido do que se tornarem melhores ou mais sábios. O fundamento da imitação entre nós vem do desejo de sempre sair fora de si mesmo (ROUSSEAU, 2004, p. 115).

Rousseau toma um caminho diferente quando reformula a ideia de interesse e mimesis, concluindo que se sobe ao palco não para imitar ações responsáveis por tornar as pessoas melhores ou mais sábias, mas simplesmente para entretê-las. Isso acontece porque a imitação realizada no teatro, cujo objetivo é causar interesse no público, estaria desconectada de um fundo moral, ao contrário do que argumentavam os defensores da cena teatral. Tanto a carta datada de 1754, quanto a passagem citada do *Emílio* estão intimamente conectadas ao parágrafo 15 e 16 da *Carta a d'Alembert*, responsável por extrair a consequência mais imediata da prevalência do prazer no teatro em detrimento de um fundo moral, a saber, a ausência de um critério consistente.

O parágrafo 15 vai estipular o princípio responsável por dar vida a um espetáculo, ou seja, de fazer com que um público o aprecie: “*Quanto à espécie de espetáculos, é necessariamente o prazer que eles causam e não sua utilidade que o determina.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 68). Essa perspectiva, que será desenvolvida até o parágrafo 18 é do tipo normativa, pois se pretende universal: é necessário, parte essencial do que se passa na ribalta, que o prazer condicione o que será tido por agradável. Contudo, logo passamos para o polo circunstancial quando é defendido que cada sociedade, a depender da paixão mais premente encontrada entre seus componentes, terá uma apreensão distinta do que é classificado como um prazer.

O teatro francês, por ser fundando no que pode ser chamado de princípio de agradabilidade, não conseguiria alcançar sua pretensão moralizante. A estratégia da *Carta a d'Alembert* será a de polemizar com as poéticas do século

XVII e XVIII, se apropriando dos seus argumentos para depois mostrar sua inconsistência. Meu objetivo para o momento é justamente promover a aproximação entre Rousseau e algumas poéticas para evidenciar esse movimento de modo mais detalhado. A tese rousseauniana, como estamos vendo, é a de que o teatro não poderia ser moral, ou seja, uma escola de virtude, e a estratégia é assimilar e se apropriar das premissas das poéticas clássicas. Jean-Baptiste Dubos, na Primeira Parte das *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, seção VIII, defende como nós nos interessaríamos preferencialmente por enredos que nos tocam e não por aquilo capaz apenas de nos instruir: já está afirmado aqui a grande dificuldade de fazer com que essa arte fosse uma fonte moralizadora. Em outra seção, de número XII, lemos que “*não se lê um poema para se instruir, mas pelo prazer, e o deixamos quando não é oferecido uma atração capaz de nos ligar a ele.*” (DUBOS, 1740, p. 74). É essa a sugestão de Boileau em sua *Art poétique*, quando diz no Canto I: “*Ofereça somente ao leitor aquilo que possa lhe agradar.*” (BOILEAU, 1985, p. 229). A diferença entre essas poéticas e Rousseau é o fato de que elas defendem ser possível, ao fim e ao cabo, aliar diversão e moral.

### 3.3 PARÁGRAFO 13 OU A LIÇÃO DE ROBINSON CRUSOÉ: EM DEFESA DA MEDIOCRIDADE

Essas coisas estão muito acima ou muito abaixo de ti. Seu estado é o medíocre ou o que pode ser chamado de condição primeira da classe baixa. Uma longa experiência me fez reconhecê-la como a melhor no mundo e a mais conveniente para a felicidade, sem estar exposta nem à misérias e durezas (...) nem embaraçada com orgulho, luxo, ambição e inveja (...) (DEFOE, *Robinson Crusóé*, Cap. I, *Start in life*).

Os estados medianos, dos quais se saí mais facilmente, oferecem prazeres acima e abaixo de si; estendem também as luzes daqueles que o ocupam ao lhes dar mais preconceitos para conhecer e mais graus para comparar. Eis, me parece, a principal razão porque é geralmente nas



condições medíocres que se encontra os homens mais felizes e dotados com melhor senso (*sens*) (ROUSSEAU, *Nova Heloísa*, 1964, t. II, p. 608, Nota).

Fornecida a pressuposição de que o teatro é essencialmente um *amusement*, somos lançados em variáveis em relação às quais o termo pode ser encaixado. Longe de recusar divertimentos e distrações em nome de uma existência pautada pela seriedade sem intervalos, Rousseau nega a conveniência daqueles divertimentos que não são necessários: “a condição do homem tem seus prazeres, que derivam de sua natureza, e nascem dos seus trabalhos, relações [rapports] e das suas necessidades.” (ROUSSEAU, p. 65, 1967). Aceita-se explicitamente a legitimidade dos prazeres, ponto importante, pois problematiza uma interpretação em relação a qual proponho revisão. Lembremos o que diz Marc Moffat, em sua Apresentação. Conforme o comentador, na querela do luxo haveria uma divisão fundamental, de caráter bipartite, a partir da qual haveria aqueles para quem o teatro seria moralmente benéfico e, pelo contrário, os que julgavam o teatro enquanto prazer, posição equivalente a uma condenação (2003, p. 25).

O prazer torna-se um problema somente se, manifestado por alguma forma de divertimento, aparece para tentar dar conta do vazio de uma existência indolente, se lança o indivíduo para longe daquilo que foi estipulado como seus deveres em uma tentativa de se livrar do peso do tédio, e quando faz isso ganha em capacidade de interessar. Efetivamente, a força de atração do teatro estaria em sua capacidade de nos tirar do tédio, diz Jean-Baptiste Dubos, e Rousseau aceita o diagnóstico, mas opondo a ele não a salvação da alma ou qualquer avaliação com critério religioso, e sim o fato de que, em alguns lugares, o tédio não encontra espaço e desse modo o teatro não seria preciso. A linguagem é essencialmente sócio-política: “Um pai, um filho, um marido, um cidadão tem deveres tão caros a cumprir que eles não deixam nada para ser furtado pelo tédio.” (ROUSSEAU, 1967, p. 65)<sup>103</sup>. Temos aqui não só uma estratégia para

---

<sup>103</sup> Traduzo ‘ennui’ por tédio. A tradução brasileira do texto (p. 44, 2015) propõe traduzir o termo por ‘aborrecimento’. Levando em conta importância do termo para as poéticas do período, muitas obras falam de ‘ennui’ que é convencionalmente traduzido por ‘tédio’, além de toda a carga conceitual que o termo abriga, prefiro essa opção.

que o autor se afastasse da tradição religiosa, mas uma mudança de perspectiva importante, pois é sob o signo da política que o debate é conduzido. É o tédio, o aborrecimento de si e a inquietude os responsáveis por tornar necessário os divertimentos estranhos à rotina das pessoas. Divertimento, aqui, é analisado segundo o seguinte critério: se pode ou não vincular os indivíduos, se pode ou não fortalecer o liame social. É importante lembrar que essa perspectiva não está atrelada a um ideal de natureza, mas está inserida no reino das aparências, da artificialidade, portanto, uma norma que privilegia certo tipo de desnaturação – vincular as pessoas por meio da civilidade é uma espécie de afastamento das condições naturais –, mas que é politicamente benéfica, capaz de ajudar na construção de um corpo político legítimo.

Podemos, é verdade, conectar o critério que avalia o prazer como bom ou ruim a certa noção de natureza, pelo menos no sentido de que esse critério é também baseado no seu grau de simplicidade. Quanto mais complexo o prazer, ou seja, se depende da participação de muitas pessoas, quanto mais frívolo ele for, ou seja, se não tiver utilidade, mais condenável diante da norma ele será. Isso acontece pois estará afastado da natureza e da boa política em nível mais intenso do que um prazer simples que depende tão somente do próprio agente para ser alcançado.

Que melhor obra do que a *Nova Heloísa* para vermos como o prazer e o divertimento podem ser elogiados no mais alto tom, desde que preservem algumas características essenciais como a inocência e simplicidade. Características conforme as quais, segundo Carta 11 da Quarta Parte do romance, escrita pelo personagem Saint-Preux, os habitantes de Clarens nutrem o gosto pelo repouso, pelo trabalho e pela moderação: aspectos que conservariam a alma sã e o coração livre da perturbação das paixões. Esse quadro está mais próximo da natureza, mas não se confunde com o hipotético estado natural. Onde há uso da liberdade, convenções estabelecidas por pessoas em relação social e política encontra-se necessariamente a arte. Sejam claros: mesmo em uma pequena comunidade como a de Clarens onde os deveres ocupam a maior parte do tempo das pessoas e, como veremos adiante, as diversões tinham pouco de luxuoso encontra-se arte. A desnaturação pela qual passaram foi diferente daquela dos parisienses, é verdade, de tal

maneira que em Clarens o charme de um gozo doce seria o fruto de uma vida laboriosa (1964, t. II, p. 470).

Para Rousseau, a ociosidade e a inatividade causariam tanto a tristeza quanto o tédio, como vemos em mais de um momento na *Nova Heloísa* (1964, t. II, p. 470) e na *Carta a d'Alembert* (1967, p. 66)<sup>104</sup>. O tédio faria com que os divertimentos alheios às nossas obrigações fossem necessários, aspecto que na *Carta a d'Alembert* está ligado ao descontentamento de si, algo visto entre os habitantes de uma cidade como Paris, especificamente na sociedade de corte, entre os nobres e boa parte dos socialmente privilegiados pelo antigo regime, aqueles que não precisavam trabalhar. O tédio, *ennui* ou *spleen* era o mal do século, e ele é alvo do diagnóstico de Rousseau.

Trata-se de um mal tanto moral quanto social que é confrontado a uma ideia de gozo da vida mais simples do que o encontrado em meios luxuosos. Existe tédio lá onde se encontra uma civilização estabelecida com divisão de trabalho, onde se encontra desigualdade e riqueza excessiva, o que dá vazão a ociosos, enfim, nos lugares onde os desejos dos indivíduos são maiores do que os meios de satisfazê-los. O fato de Paris ser uma cidade grande cujos habitantes eram movidos essencialmente por paixões como cobiça, orgulho, inveja, vaidade e amor faz com que o tédio seja mais intenso, pois ele aparece quando as pessoas não conseguem obter satisfação para as suas paixões. No Livro V do *Emílio*, o jovem aprendiz aparece sofrendo pela primeira vez com o tédio justamente quando ele se apaixona por Sofia. Não parece coincidência que o amor seja precisamente um dos temas centrais da cena francesa: “*Quando o coração se abre às paixões, se abre ao tédio da vida.*” (ROUSSEAU, 2004, p. 617).

Nesse sentido, quando pensamos no modo como se dá a relação das pessoas com o luxo ou a maneira como o comportamento de alguém é afetado pelo orgulho, pode-se perceber que o sofrimento com a falta do objeto desejado é ainda maior do que o contentamento trazido por sua posse: situação de eterna precariedade na qual a falta é uma marca que não se desfaz a não ser temporariamente. Nunca a plenitude e a calma, sempre se persegue algo fugidio

---

<sup>104</sup> Na Carta III da Terceira Parte, Saint-Preux escreve ao Milorde Édouard que a criança ociosa está sujeita ao tédio (1964, t. II, p. 582).

cuja posse é impossível, por exemplo a total admiração dos nossos pares em detrimento deles mesmos. A fórmula encontrada na *Nova Heloísa* é lapidar: “As pessoas ociosas, sempre entediadas delas mesmas, se esforçam em dar um grande preço à arte de agradar [*amuser*].” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 582). Como aponta pertinentemente Vanessa de Senarclens, o gosto dos parisienses pelo teatro encontrado por lá não é simplesmente atacado circunstancialmente como algo frívolo e sem utilidade cívica, mas também se explica pelo diagnóstico desenvolvido com o objetivo de mostrar uma corrupção moral própria às cidades ricas nas quais se desenvolveram as artes, como já havia sido mostrado no primeiro *Discurso*, de 1750 (2014, p. 44).

O teatro, no caso de Paris, enquanto divertimento é precisamente o ápice desse esforço, faz parte da tentativa de ocupar uma vida sem motivação. Quando falamos do tédio, na letra de Rousseau, os pobres ou habitantes de uma cidade pequena levam vantagem frente aos ricos presentes em uma metrópole. Isso acontece, pois estão sempre perseguindo um novo prazer para ocupar seu tempo vago, e por isso não conseguem gozar dos pequenos prazeres, esses sim elencados como sádios. Vale a pena citar uma longa passagem sobre isso no Livro IV do *Emílio*:

O povo pouco se aborrece, sua vida é ativa. Se suas diversões não são variadas, elas são raras; muitos dias de cansaço fazem-no apreciar com delícia alguns dias de festas. Uma alternância entre longos trabalhos e curtos lazeres serve como tempero para os prazeres de sua condição. Já no caso dos ricos, seu grande flagelo é o tédio; em meio a tantas diversões conseguidas a grande custo, em meio a tantas pessoas que se esforçam por lhes agradar, o tédio consome-os e mata-os; passam a vida a fugir dele e a serem por ele alcançados; são esmagados por seu peso insuportável; sobretudo as mulheres, que já não sabem nem se ocupar, nem se divertir, são devoradas por ele, sob o nome de vapores; transforma-se para elas em um mal horrível, que às vezes lhes tira a razão e enfim a vida. (ROUSSEAU, 2004, p. 507).

Atividade, labor, cumprimento dos deveres: três coisas que isentariam o indivíduo do tédio. Não só os espetáculos teatrais seriam usados para combatê-lo, mas também o excesso dos cuidados com a aparência seria menos devido à vaidade do que ao descontentamento de si, de modo que o tempo gasto com maquiagem, escolha de vestimentas e acessórios seriam parte da tentativa de

agilizar a lentidão das horas (2004, p. 540). Quanto mais desejos, mais ambição e também mais ociosidade: a multidão e a variedade das diversões não tornariam ninguém feliz, isso porque a moderação de prazeres seria o segredo para não nos tornarmos escravos dos desejos e da inquietação em satisfazê-los (2004, p. 325). Rousseau tira a lição fornecida pela obra *Robinson Crusoé*, de Defoe, explicitada por mim em epígrafe<sup>105</sup>. A condição ideal para alcançar a felicidade, a plenitude e calma é a mediocridade, entendida como termo médio. Que se fuja dos extremos, nem as atribulações dos poderosos, nem a miséria dos muito pobres. O que aparece diante de nós, em termos ideais, é a defesa de uma situação de calma, sem muitas paixões e embaraços, na qual há margem para autossuficiência.

O tédio e a inquietação não acometem aquele que não é nem muito rico nem muito pobre. Exemplo disso pode ser tirado do Livro I das *Confissões*, quando Rousseau afirma que se não fosse seu destino ele teria preferido uma vida obscura e simples de artesão, como era o caso dos gravadores em Genebra. Nem ricos nem pobres, situação perfeita para não incutir ambição: “*teria amado meu estado: teria talvez o honrado, e após ter passado uma vida obscura e simples, porém, igual e suave, teria morrido calmamente entre os meus*”. (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 43-44)<sup>106</sup>. Parece ser esse o caso da Genebra do século XVIII segundo a compreensão idealizada de Rousseau. Não era excessivamente pequena para estar muito vulnerável diante dos seus vizinhos, nem era imensamente rica e poderosa. O critério pelo qual apreende-se um certo tipo de espetáculo como o francês, diante da possibilidade de que seja

---

<sup>105</sup> Sobre a relação entre *Robinson Crusoé* e Rousseau, principalmente o *Emílio*, indico o artigo de Benoit Caudoux, chamado *Émile et Robinson* (2012, pp. 171-205).

<sup>106</sup> Rousseau parece ter vivido um pouco esse estilo de vida quando se mudou, com a ajuda da Senhora d'Épinay, para a Ermitage: “*Eis-me então, finalmente, em minha casa, em um asilo agradável e solitário, capaz de levar meus dias nessa vida independente, igual e calma, vida para a qual fui feito.*” (ROUSSEAU, 1959, Livro IX, p. 413). Vai nessa linha o conselho que Rousseau dá ao Abade de Carondelet, em carta datada de 6 de janeiro de 1764. Importante notar que o conselho vem acompanhado de uma condição ou circunstância que o torna útil, a saber, um certo temperamento próprio a apreciar a mediocridade, no sentido de uma vida igual e simples. Até aqui o que é ideal se coaduna com o que é circunstancial: “*Se você só vai para o campo a fim de levar o fausto da virtude, permaneça na cidade. Se você deseja com toda a força exercer as grandes virtudes, a função de padre fará com que isso seja frequentemente necessário. Porém, se você sente em si as paixões suficientemente moderadas, o espírito suficientemente doce, o coração suficientemente são para que você se acomode a uma vida igual, simples e laboriosa, vá para suas terras, faça com que elas valham algo, trabalhe você mesmo, seja o pai dos seus domésticos, amigo dos seus vizinhos, justo e bom para com todo mundo (. )*” (ROUSSEAU, 1975, p. 126).

introduzido em uma cidade como Genebra, passa tanto por um critério político normativo quanto por um critério localizado, o da utilidade pública (1967, p. 81).

### 3.4 O PARÁGRAFO 14 DA CARTA A D'ALEMBERT: SOBRE O EMPREGO DA HISTÓRIA

E nenhum meio seguro para assegurar a saúde comum, pois tal remédio que conservou em um o gozo de uma respiração vivificante do ar e a contemplação dos espaços celestes, levava a outros o perigo e a morte. (LUCRÉCIO, *De natura rerum*, Canto VI, p. 230, 1964. A propósito da peste que assolou Atenas durante a guerra do Peloponeso).

Esses remédios são excelentes, concordo, e já o repeti muitas vezes, mas essa é uma razão para administrá-los inadvertidamente e sem levar em consideração o temperamento dos doentes? Um certo alimento é muito bom em si, mas num estômago enfermo só produzirá indigestão e mau humor. Que se dirá de um médico que, depois de ter feito o elogio de algumas carnes suculentas, concluir que todos os doentes deverão fartar-se delas? (ROUSSEAU, Resposta a Grimm, após a refutação do primeiro *Discurso* pelo Sr. Gautier. 1964, t. III, p. 64).

Vi que tudo se ligava radicalmente à política, e que, de qualquer modo como que se procedesse, nenhum povo será jamais outra coisa senão o que a natureza do seu governo o levar a ser (...) (ROUSSEAU, *Confissões*, Livro IX, 1959, t. I, p. 404).

É preciso estudar a sociedade pelos homens, e os homens pela sociedade; quem quiser tratar separadamente a política e a moral nada entenderá de nenhuma das duas. (ROUSSEAU, *Emílio*, Livro IV, p. 325).

O parágrafo 14 é fundamental para a compreensão da *Carta a d'Alembert*. Nele Rousseau lança o tema da entrada de um teatro em Genebra em âmbito histórico, pelo circunstancial do procedimento pendular, de modo que as diferenças entre os povos terão um importante papel. Isso fica claro quando se argumenta que perguntar se os espetáculos são bons neles mesmos é uma questão vaga (1967, p. 66). No caso dos espetáculos, seria estabelecer uma relação sem antes ter fixado os termos ('teatro', no caso, o francês, e 'bom' enquanto adjetivação político-moral). Para o filósofo genebrino, falar sobre uma instituição cultural envolve necessariamente inseri-la em certa atmosfera que

seja ela mesma cultural e, assim, tentar isolar o teatro para ser analisado separadamente é algo indeterminado, pretensão do tipo metafísica.

Não é coincidência que no *Contrato social*, Livro III, Cap. IX, uma constatação equivalente seja feita no que diz respeito ao governo: seria uma pergunta indeterminada e insolúvel questionar-se, de modo absoluto, pelo melhor governo<sup>107</sup>. Esse procedimento é frequente e, de fato, a mesma coisa poderia ser dita sobre a religião<sup>108</sup>. Quanto à música, conforme Rousseau dirá na *Carta a sobre a música francesa*, perguntar qual povo teria a melhor música deve ser respondido pela compreensão de que povo teria a língua mais bem adaptada para isso. O procedimento é em todos esses casos o mesmo: da pergunta sobre o sumo teatro, governo, legislação, música ou leis (âmbito normativo), somos levados para o caso particular e suas especificidades.

A respeito do teatro, podemos falar da essência do espetáculo teatral, de sua característica mais fundamental, o divertimento, e essa proposição é geral. No entanto, dizer se é ele bom nos leva a uma pergunta mais circunscrita: bom para quem? É o que os parágrafos 108 e 109 vão corroborar em tom de conclusão, de modo que para saber se um espetáculo será bom é preciso saber compreender bem os costumes do povo para o qual é destinado (1967, p. 141). O movimento pendular é brilhantemente explicitado pela conjugação entre o universal (espetáculo sempre pretende agradar) e o particular (para qual povo esse divertimento será oferecido, quais elementos são capazes de agradá-lo?).

Assim, os termos ‘teatro’ e ‘bom’, cujas definições são universalizáveis só podem ser fixados em uma relação caso sejam triangulados a algum povo ou sociedade circunscritos. Dois polos aparentemente distantes unem-se na argumentação do autor: fixar um valor absoluto para o teatro está condicionado aos atributos particulares da sociedade sobre a qual falamos: “*Os espetáculos são feitos para o povo e é somente pelos seus efeitos sobre ele que se pode*

---

<sup>107</sup> “Quando, pois, pergunta-se, de modo absoluto, qual é o melhor governo, faz-se uma questão tão insolúvel quando indeterminada ou, caso se queira, ela tem tantas boas soluções quantas combinações possíveis há nas posições absolutas e relativas dos povos.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 419).

<sup>108</sup> Penso nas *Cartas escritas da montanha*, especificamente na Primeira Carta: “*O capítulo sobre o qual falo se destina, como se vê pelo título, a examinar como as instituições religiosas podem entrar na constituição do Estado. Assim, trata-se aqui não de considerar as religiões como verdadeiras ou falsas, nem como boas ou más nelas mesmas, mas de considera-las unicamente pelas suas relações com os corpos políticos, e como partes da legislação.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 703-704).



*determinar suas qualidades absolutas.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 66-67). ‘Povo’ é um termo capaz de nos lançar na história (um povo se manifesta a partir de certos fatores históricos e contingentes), falar em absoluto é, de outro modo, da alçada do normativo. Quando, diante da circunstância, pretendemos fixar um valor para o teatro, mas poderia ser um tipo de legislação ou forma de governo, é necessário respeitar a complexidade social da sociedade tratada, em outros termos, compreender o valor do teatro é circunscrevê-lo em certa realidade histórica. Tudo se passa como se houvesse uma regra geral, modelo pautado na natureza e nos princípios do direito político, porém, sua aplicação deve sempre ser feita de modo a coadunar-se a um caso particular: por isso falo em movimento pendular, para manter o caráter complementar desses dois registros. Esse processo age alterando aspectos do modelo ideal para que ele se adapte ao caso particular em sua especificidade.

Se é possível encontrar um julgamento definitivo sobre o teatro na *Carta a d’Alembert* ele só parece valer dentro dos muros de Genebra, diante de certo contexto cultural ele mesmo passível de alteração. Acompanho a interpretação de Bento Prado Jr. quando diz que

Toda uma série de mal-entendidos poderia, de fato, ser evitada pela simples atenção à diferença e à complementaridade dessas duas abordagens: a recusa do teatro em Genebra não implica uma desqualificação absoluta, gesto metafísico ou moral irreversível, mas uma estratégia *local* fundada numa teoria geral que percorre a história dos espetáculos como um *sistema de diferenças*. (PRADO JR., 2008, p. 307).

O sentido da crítica ao teatro será percebido corretamente por meio da compreensão de que os povos e os espetáculos podem ser variáveis a depender do contexto no qual se inserem. Mais do que Voltaire, Diderot e também a tradição religiosa, Rousseau solicita a história para avaliar a poesia dramática. O teatro, especificamente, mas também os espetáculos em geral são tomados como manifestações que se desenrolam nesse reino de contingência que depende de vários fatores, dentre os quais, os costumes de um povo, sua religião e seu temperamento. Precisamos enxergar o conjunto do quadro, ou seja, não podemos nos limitar exclusivamente nem às diversas formas de divertimento

tomadas em si mesmas, nem nas idiossincrasias de uma sociedade, pois é a relação entre espetáculos e certa estrutura social que mais interessa.

A conclusão a que podemos chegar é importante: não há contradição quando o parágrafo 133 da *Carta a d'Alembert* afirma que entre os atenienses o teatro antigo era benéfico (1967, p. 162), isso acontece devido ao seu contexto político e cultural, e assim o resultado da equação que busca avaliar o benefício dessa arte muda de valor quando comparado a Genebra. É o movimento pendular entre o universal e o particular que dá coerência a essa exceção positiva em relação à poesia dramática, e é assim que se compreende, igualmente, por qual motivo Rousseau pôde estimular Diderot a publicar peças de teatro (para o público parisiense), empreendimento tentado por ele mesmo<sup>109</sup>.

Paris, sim, precisa de teatro, dado que já era corrompida e, nesse caso, o melhor remédio é um uso político do mal ele mesmo. Como a primeira citação em epígrafe deste subcapítulo sinaliza, não se ministra ao doente o mesmo alimento de uma pessoa sadia, e é a partir dessa perspectiva que devemos encaixar uma afirmação de outro modo misteriosa presente no Prefácio da *Nova Heloísa*, romance que estava sendo escrito quando da época da publicação da *Carta a d'Alembert*. Trata-se da frase “*É preciso espetáculos nas grandes cidades e de romances aos povos corrompidos.*” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 5). Longe de ser um aceno casuísta, a citação sintetiza em boa medida como é possível utilizar politicamente o que em âmbito de diagnóstico foi criticado, isto é, como o problema pode servir como parte da solução.

O adjetivo ‘grande’ na citação acima é importante para entendermos a relação do romance e o seu leitor, que não deve ser tomado abstratamente, mas sim a partir do seu contexto histórico. Não há interdição irrestrita ao teatro e nem aos romances, pois aquilo que por um lado é condenado em âmbito ideal pode ser retomado, de um ponto de vista circunstancial como a via possível para refrear o mal estabelecido. Se a corrupção percebida nas cidades luxuosas é um

---

<sup>109</sup> A passagem se encontra no Livro IX das Confissões: “*Diderot me recebeu bem. Como o abraço de um amigo pode desfazer os erros! Que tipo de ressentimento poderia permanecer no coração depois disso? Tivemos poucas explicações. Não se precisa delas com tais invectivas recíprocas. Esquecê-las é a única coisa a se fazer (...). Ele me mostrou o plano de O pai de família. ‘Eis, disse-lhe, a melhor defesa do Filho natural. Guarde o silêncio, trabalhe esta peça com zelo, e depois lance-a de um só golpe no nariz dos seus inimigos como única resposta.*” (ROUSSEAU, 1959, t. I, p. 460).

fato, se está enraizada nos habitantes, não se trata mais simplesmente de criar uma força contrária que lhe submeta.

Já vimos como as paixões se tornaram a segunda natureza das pessoas e, ademais, a relação intersubjetiva dos habitantes de uma grande cidade é algo altamente passível de admiração, inveja, cobiça, reprovação e punição: diante de um quadro como esse os espetáculos e o romance servem como distração dos vícios que eles mesmos ajudam a germinar. Esse raciocínio leva a uma importante conclusão, explicitada desde o Prefácio da comédia *Narciso*: “*É assim que as artes e as ciências, depois de terem feito eclodir os vícios, são necessárias para impedi-los de tornarem-se crimes.*” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 972).

As leis, o governo, os preconceitos, espetáculos e mesmo o clima são elementos capazes de criar uma identidade única a certo povo, promovendo um percurso individualizante, mas não só isso, possibilita em termos gerais a aparição e possibilidade de desenvolvimento de uma pluralidade de humanidades, de modo que quando se pensa em uma intervenção “(...) *não devemos procurar entre nós o que é bom aos homens em geral, mas o que lhe é bom em tal tempo e em tal país (...)*” (ROUSSEAU, 1967, p. 67). Essa é a diferença fundamental entre Rousseau e as outras tradições que refletiram sobre o teatro, a saber, o uso da antropologia e da filosofia da história para abordar o tema. Temos diante de nós uma perspectiva do tipo antropológica, mas também psicológica e social, e é por essa via que encontramos o interesse ainda atual da crítica ao teatro da *Carta a d’Alembert*:

Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies. Há de povo a povo uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos, de caracteres. O homem é um, confesso; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos, pelos climas, tornar-se tão diferente de si mesmo que não é preciso mais procurar entre nós o que é bom aos homens em geral, mas o que lhes é bom em tal tempo ou tal país. (ROUSSEAU, 1967, p. 67)<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> A mesma perspectiva é evidenciada no segundo *Discurso*: “*E como o homem chegará ao ponto de ver-se tal como o formou a natureza, através de todas as mudanças que a sucessão dos tempos e das coisas pôde produzir em sua constituição original, e separar aquilo a que pertence à sua essência daquilo que as circunstâncias e seus progressos acrescentaram ou mudaram esse estado primitivo?*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 122).

Uma passagem como essa tem grande importância. Parágrafo frequentemente negligenciado pelos que encontram na crítica ao teatro desferida por Rousseau um lastro platônico-metafísico ou uma retomada da tradição detratora representada por Nicole e Bossuet. No trecho citado, o esforço é o de delimitar a questão investigada, indicando o modo como ela deve ser abordada. Não podemos perguntar se o teatro é bom ou ruim nele mesmo porque os povos são diferentes entre si e não se beneficiam com as mesmas coisas. Diante de dois pacientes com o mesmo problema, a depender da constituição física de cada um, mas também de sua dieta básica e do modo como conduziram suas vidas o que pode salvar um deles tem ao mesmo tempo a capacidade de prejudicar mortalmente o outro. Caso coloquemos a pergunta: “é bom\ruim?” seria preciso circunscrever o teatro não só a determinado povo, mas a um tempo preciso. A resposta pode ser tanto afirmativa quanto negativa, dependendo da articulação dos três termos (povo, teatro e certa época).

Já foi observado como a antropologia solicitada no segundo *Discurso* encontra na alma humana a capacidade de se moldar e adquirir pelo hábito contornos que se apresentam como uma espécie de segunda natureza, contudo, na mesma obra é indicado aquilo que é universal em relação à constituição humana. Na *Carta a d’Alembert* encontra-se o mesmo movimento pendular: “O homem é um”, diz Rousseau no parágrafo 14, e isso significa que é possível encontrar um conjunto de características originárias por meio das quais se fala em algo partilhado por todos, e isso é universal. Contudo, o homem inserido na história, fazendo uso de sua liberdade e colocando em funcionamento a faculdade chamada de perfectibilidade, foi capaz de abrir novos caminhos, a ponto de podermos falar em humanidades, multiplicidade cuja alteração se dá pelo governo, leis, preconceitos e outros fatores. O teatro é um construto cultural, nascido historicamente e ligado, portanto, a elementos contingentes. Assim, o seu valor programático, em confronto com a história, deve ser medido em acordo com a sociedade para a qual serve de entretenimento.

Essa perspectiva a partir da qual se aborda o tema do teatro é responsável pela versatilidade da posição rousseauniana: “O homem é um”, e foi analisado em sua constituição tal qual teria saído das mãos da natureza no segundo

*Discurso*. Na alma humana encontrava-se, em termos de paixão, apenas o amor de si e a piedade, além de faculdades como a liberdade e perfectibilidade, entretanto, o homem inserido na história é marcado pela interferência do acúmulo cultural, e aqui vamos em direção às circunstâncias. Uma perspectiva como essa é a base onde se pode encaixar o parágrafo 15 da *Carta a d'Alembert*, espécie de topologia dos espetáculos, cujo objetivo é evidenciar sua diversidade a depender da paixão mais premente encontrada em certa sociedade. Um povo intrépido, grave e cruel prefere, dirá o texto, espetáculos que valorizem essas características, isto é, por esse meio o público terá divertimento. Um povo feroz, por sua vez, gosta de ver sangue, combates e paixões atrozes. Os galantes, sempre em acordo com a *Carta a d'Alembert*, estariam inclinados a apreciar jogos de amor e polidez (1967, p. 68). Na mesma perspectiva, o parágrafo 21 afirmará, entre outros casos, como em Londres o público estaria disposto a odiar os franceses e por isso mesmo se interessaria por peças que prestigiem esse aspecto, enquanto na Tunísia, por seu turno, a bela paixão seria a pirataria (1967, p. 73).

O que promove essa diferenciação é o princípio já analisado de agradabilidade. Os parágrafos 14 e 15 da *Carta a d'Alembert* empregam um procedimento que pode ser percebido em outras obras de Rousseau, algo capaz de nos ajudar a mensurar a relevância filosófica desse texto. Na verdade, o argumento que estou me esforçando por analisar está fortemente conectado ao Prefácio do *Discurso sobre a desigualdade*, momento em que vemos justamente como aspectos culturais, climáticos e governamentais teriam alterado a alma humana de modo a diferenciar os povos.

O segundo *Discurso* explicitou, por meio de uma história hipotética, os atributos do homem tal qual saído da natureza para melhor conhecer o homem modificado pela história, para estabelecer um parâmetro a partir do qual será medido o grau de afastamento das condições naturais. Há uma oposição basilar, essencial ao sistema rousseauiano, entre o natural e o social e, do mesmo modo, entre o que é universal, partilhado por todos, e o que foi historicamente constituído como formas de cultura. Para o que importa no momento, a tomada de distância em relação à natureza em uma via chamada de cultural é irreversível e conecta a humanidade à história.

O quadro histórico do segundo *Discurso*, em 1755, organiza um esquema teórico responsável por aprofundar a tese do *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, e em relação ao qual a crítica ao teatro deve ser assimilada. Uma vez inserido em um percurso cultural, para as diferentes sociedades já não é possível falar em panegíricos e, efetivamente, caso tomemos o *Contrato social*, Livro II, Cap. XI, pode-se perceber como um sistema de legislação não pode ser aplicado fixamente a qualquer sociedade. A perspectiva do tipo universalista, cuja pretensão é aplicar a mesma resposta para todas as perguntas é tipicamente a-histórica e vai ser severamente criticada. Para Rousseau, os objetivos gerais das boas instituições devem

(...) ser modificados em cada país pelas relações oriundas tanto da situação local quanto do caráter dos habitantes. Sobre tais relações precisa-se conceder a cada povo um sistema particular de instituição, que seja o melhor, não talvez em si mesmo, mas para o Estado a que se destina.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 392).

Por trás dessa citação tirada do *Contrato social* está a mesma pressuposição e o mesmo método que coloca em marcha o parágrafo 14 da *Carta a d’Alembert*, a saber, não é mais possível procurar o que é bom para o homem em geral, mas para o homem em tal país e tal tempo. Mais do que isso, é na conjugação entre a proposição geral (dada pela norma política ou por certa noção de natureza humana) e o caso particular que a reflexão se articula. O parágrafo 14 da *Carta a d’Alembert* ecoa uma lição que será não só usada no *Contrato social* e no *Emílio*, mas também já havia sido empregada no *Discurso sobre a desigualdade*:

E como o homem chegará ao ponto de ver-se tal como o formou a natureza, através de todas as mudanças que a sucessão dos tempos e das coisas pôde produzir em sua constituição original, e separar aquilo a que pertence à sua essência daquilo que as circunstâncias e seus progressos acrescentaram ou mudaram esse estado primitivo? (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 122)<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Ver também o texto esclarecedor do final da segunda parte do segundo *Discurso*: “É nessa lenta sucessão de coisas que encontrará a solução de uma infinidade de problemas de moral e de política que os filósofos não podem resolver. Compreenderá que o gênero humano de uma época não sendo o gênero humano de outra, está é a razão por que Diógenes não encontrava um homem, pois ele procurava entre seus contemporâneos o homem de uma época já passada... em uma palavra, explicará como a alma e as paixões humanas, alterando-se insensivelmente, mudam, por assim dizer, de natureza. Por que nossas

É possível notar como foi imprescindível a menção ao segundo *Discurso* no percurso desta pesquisa. Apesar de podermos falar em atributos originários do ser humano, há uma grande diversidade de características geradas pela cultura e pelas relações sociais, o que coloca as sociedades em uma situação na qual as soluções para o problema de algumas podem representar o início do desarranjo para outras. Na *Carta a d'Alembert*, especialmente no parágrafo 14, Rousseau antropologiza a questão do teatro, e isso significa solicitar a história, mas também a psicologia e questões sociais para entender o valor dessa arte enquanto forma de espetáculo historicamente constituído. Significa, ademais, perceber o homem enquanto ser em relação.

O diagnóstico do *Discurso sobre a desigualdade* responsável por descrever a constituição primitiva do ser humano, mostra como os desenvolvimentos do processo de socialização representam algo em relação ao qual não podemos retrogradar, contudo, significa também que não podemos mais falar programaticamente de algo bom ou mau para o homem em geral. A universalidade desse diagnóstico é bem explicitada na carta ao padre Raynal, redigida durante a polêmica envolvendo o primeiro *Discurso*: “(...) tornei minha proposição geral. Assinalei esse primeiro passo da decadência dos costumes justamente no primeiro momento da cultura das letras em todos os países do mundo e verifiquei como é sempre proporcional o progresso desses dois fatos.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 32). A *Carta a d'Alembert* está inserida nesse esquema teórico e, portanto, está longe de ser um mero texto de ocasião.

Temos duas concepções antropológicas distintas que se completam. Uma que trata do homem da natureza, hipotético, e outra responsável por abordar o homem na história, modificado pelas condições nas quais está inserido. No

---

*necessidades e nossos prazeres mudam de objeto com o decorrer dos tempos, por que, desaparecendo gradativamente o homem natural, a sociedade só oferece aos olhos do sábio uma reunião de homens artificiais e de paixões factícias que são obra de todas essas relações novas e não têm nenhum fundamento na natureza”.* (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 192). Encontramos, nas notas eruditas que acompanham o segundo *Discurso*, especificamente na décima nota, a mesma perspectiva ser retomada: “*Todos esses fatos, dos quais é fácil fornecer provas incontestáveis, só podem surpreender os habituados a olhar unicamente os objetos que os circundam e que ignoram os efeitos poderosos da diversidade dos climas, do ar, dos alimentos, do modo de viver, dos hábitos em geral e, sobretudo, a força surpreendente dessas mesmas causas quando agem continuamente sobre muitas gerações.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 208).



décimo terceiro excerto dos *Fragmentos diversos*, pode-se ler: “Pois, além de ter mais do que físico na constituição de nossas almas, há bastante diferença entre o que é o espírito de um homem ao sair das mãos da natureza e o que ele pode se tornar pelo hábito, a educação e seus preconceitos”. (ROUSSEAU, 1964, t. II, p.1323). Conjugar natureza e cultura ou ideal e história não quer dizer, portanto, estabelecer o direito pelo fato, mas sim avaliar o fato a partir do que o direito estabelece.

A estratégia não será extinguir tudo aquilo que o empiricamente observável apresentar de distante do ideal estabelecido, mas propor uma aproximação a partir do que é oferecido pelas circunstâncias, pautado por um critério de viabilidade e de interesse. Isso significa, em alguns casos, usar o próprio mal como uma espécie de soro antiofídico. Essa interpretação mostra como não há contradição, oscilação ou distinção essencial entre o Rousseau dito virtuoso (talvez moralista) e o literato, amante do teatro, como parece propor René Hubert quando afirma, por exemplo, na obra *Rousseau et l'Encyclopédie* que o “Rousseau pessimista se inclina de alguma maneira diante da fatalidade da civilização e, então, tornando-se novamente virtuoso, ele tentará posteriormente indicar os meios de superá-la”. (HUBERT, 1928, p. 74).

Apesar de defender a tese da unidade de pensamento de Rousseau (1928, p. 87), ponto em relação ao qual estou de acordo, não parece exata a perspectiva conforme a qual haveria uma espécie de oscilação movimentada por arroubos sentimentais em sua obra, algo indicado pela escolha do adjetivo ‘pessimista’ que depois dá lugar ao ‘virtuoso’. O que temos é a conjugação entre duas perspectivas, uma de ordem normativa de caráter bipartite, movimento responsável por diagnosticar tanto o afastamento da sociedade parisiense do reino da natureza quanto dos princípios do direito político, conjugada a uma perspectiva histórica ou circunstancial cujo objetivo é, para usar uma fórmula do *Contrato social*, tomar os homens como são, ou seja, viciosos, adaptando os princípios do direito político como devem ser.

Esse procedimento pelo qual é estabelecida uma norma política ou antropológica é fundamental. Se nos voltarmos aos momentos finais de uma obra como o *Emílio*, veremos como Rousseau ressalta que é essencial observar as sociedades políticas a partir de uma norma, ou seja, é preciso regras ou um

modelo para que se possa tirar medidas precisas (2004, p. 677-678). Não devemos confundir, como já advertiu Luiz Roberto Salinas Fortes, o estabelecimento de princípios com a aplicação particular deles (1997, p. 96-97). Isso porque a proposição geral tem uma validade normativa universal, mas deve ser conjugada com a transformação cultural e histórica.

Não poderia marcar suficientemente bem a importância do parágrafo 14 da *Carta a d'Alembert*. Ele mostra tanto a originalidade de Rousseau na querela do teatro quanto o modo como essa obra está articulada intimamente com a sua doutrina filosófica. O acúmulo cultural e o hábito, gostaria de reforçar, formam uma espécie de segunda natureza que não podemos ignorar e como lemos no *Emílio*:

Quanto mais nos afastamos do estado de natureza, mais perdemos de nossos gostos naturais, ou antes, o hábito forma para nós uma segunda natureza, que substituímos de tal modo à primeira, que ninguém de nós conhece mais essa primeira. (ROUSSEAU, 2004, p. 190)

É com tal segunda natureza, fruto da arte começada e ligada às convenções humanas que a política deve lidar. Agora pode-se entender completamente a implicação da afirmação segundo a qual o teatro é um construto cultural. Os espetáculos refletem necessariamente certas condições sociais, eles trazem em sua essência a pretensão de agradar ao divertir, tal é o impedimento central em se tratando de fazer com que sejam moralmente benéficos: “*É preciso, para agradá-los [certo povo], espetáculos que favoreçam suas inclinações, quando seria preciso um que as moderassem.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 68). Conduzido em estreita sintonia com o sentimento do seu público, o espetáculo valerá tanto quanto ele. O público, por sua vez, reflete o caráter da nação, ligado a uma série de variantes contingentes que uma vez reunidas implicam necessariamente em certo contexto político-social.

Se Rousseau dá importância às circunstâncias históricas e sociais, ou seja, se propõe respostas diferentes para o valor do teatro quando trata de Paris e Genebra, isso não significa que ele é relativista. Minha tese não se concentra simplesmente em afirmar que a circunstância é ressaltada, mas mostrar como o caso particular se conjuga com a proposição geral, a norma. Efetivamente, a

força do caso particular só pode aparecer em sua completude quando percebemos o esquema teórico que lhe dá apoio e, em vista disso, pode-se dizer que o diagnóstico do *Discurso sobre as ciências e as artes* é universal: onde se desenvolvem as artes a moral é atingida negativamente. O *Discurso sobre a desigualdade*, por sua vez, pode ser entendido como a obra na qual se estabelece o modelo ou ideia reguladora para explicar como as pessoas passaram a formar laços afetivos e sociais, em um processo marcado pela artificialização, egoísmo e interesse particular. Esse quadro histórico permite, enfim, que se entenda como se operou as diversas direções tomadas pelas sociedades sempre em um processo de afastamento em relação ao modelo oferecido pela natureza. A uma fonte natural, formada pelas paixões primitivas como amor de si e piedade, se somaram paixões factícias, formando, como diz o *Emílio*, novos riachos, de modo que seria difícil atualmente encontrar ainda algumas gotas das primeiras águas (2004, p. 287).

Esse diagnóstico não conduz a uma posição responsável por defender uma saída regressista, que tente dissolver a fonte de corrupção. Ora, isso se dá porque em um mundo de aparência é preciso trabalhar com a aparência. Em sociedade, tudo é tocado pela corrupção, em maior ou menor medida tudo é afastamento das condições originárias. É nesse sentido que devemos entender a emblemática abertura do *Emílio*: “*Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem.*” (ROUSSEAU, 2004, p. 7). A intervenção política deve lidar com o quadro de corrupção já estabelecido, modificar (tentando corrigir) o que já é modificação. É essa a preocupação que direciona a *Carta a d’Alembert*. Tudo se passa como se o *leitmotiv* da reflexão política sobre um caso particular fosse a concessão necessária ao fato inelutável de que estamos condenados à civilização. Como diz Luiz Roberto Salinas Fortes, haveria uma não-coincidência entre o ideal e o real,

Mas esta não-coincidência necessária entre o ideal e o real, entre o direito e o fato, é constitutiva da própria definição da lei essencial da vida política: o universo da política é necessariamente entre o domínio no qual não pode haver adequação ou coincidência perfeita entre a ideia e a realidade (FORTES, 1997, p. 107).

A sociedade civil ou noções como a de cidadania, não devemos nos esquecer, não são tomadas como naturais, mas enquanto construtos artificiais. O *Contrato social* nos mostra, por exemplo, como “*Tudo o que não vem da natureza tem seus inconvenientes, e a sociedade civil mais do que todo o resto.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 431). É preciso admitir que as instituições sociais, quaisquer que elas sejam, são marcadas por um afastamento da natureza, mas elas são indispensáveis. É em meio à sociedade que encontramos a uma só vez o vício e a possibilidade de, por assim dizer, redenção pela virtude. No caso da festa, constituinte da norma política, veremos adiante com mais detalhes a maneira pela qual nela temos uma forma benéfica de desnaturar o homem, pois concorre para o bem comum, e tal qual lemos no *Emílio*, as melhores instituições são as que melhor desnaturam o homem<sup>112</sup>.

A oposição entre festa e teatro na *Carta a d’Alembert* não é a oposição entre natureza e cultura, são antes duas formas de desnaturação, cada uma com resultados diferentes. Qualquer espetáculo regido por mãos humanas, vinculando ou separando os homens é, assim, artifício. De um modo ou de outro promove afastamento das condições naturais, entretanto, o espetáculo capaz de retirar os homens das garras de seu egoísmo e amor-próprio, paixão factícia, para lançá-los em direção ao bem comum, objetivo politicamente estabelecido, mas igualmente factício, promove uma desnaturação aceitável.

Tornar o movimento do amor-próprio caracterizado pela volta a si em um movimento centrífugo, em direção ao bem comum, parece ser o resultado da festa pública e de uma legislação capaz de formar uma associação legítima. Não descartaremos os fatos quando o objeto de investigação for o teatro, pois sendo produto histórico são os fatos que mostrarão o que os espetáculos significam e também qual é o melhor deles para cidades diferentes entre si como era o caso de Genebra, Paris ou Londres. Se os princípios do sistema nos mostram o

---

<sup>112</sup> No Livro I do *Emílio*, lemos: “O homem natural é todo para si mesmo; é a unidade numérica, o inteiro absoluto, que só se relaciona consigo mesmo ou com seu semelhante. O homem civil é apenas uma unidade fracionária que se liga ao denominador, e cujo valor está em sua relação ao todo, que é o corpo social. As boas instituições sociais são as que melhor sabem desnaturar o homem, retirar-lhe sua existência absoluta para dar-lhe uma relativa, e transferir o ‘eu’ para a unidade comum (...)” (ROUSSEAU, 2004, p. 11). Analisarei adiante essa citação.

alcance da *Carta a d'Alembert*, serão os fatos que indicam o sentido da crítica de Rousseau ao teatro francês.

\*

O teatro é essencialmente um divertimento pautado pelo que podemos chamar de princípio de agradabilidade. Isso significa que ele é conduzido em suas múltiplas manifestações pela ideia de prazer, entendida como capacidade de interessar certo público. Para Rousseau, a consequência desse esquema é o fato de que não se encontra em tais divertimentos a utilidade moral. Ora, o dramaturgo está engajado com o prazer de sua plateia, agindo de modo condescendente em relação ao que é aceito ou recusado por ela. Mais do que isso, conforme diz o parágrafo 21 da *Carta a d'Alembert*, a primeira lei dessa arte é tão simplesmente ser bem-sucedido (1967, p. 74), isto é, conseguir aplausos.

O ápice desse processo é alcançar a admiração da plateia e sendo assim o autor não poderia agradar ao mesmo tempo em que oferece uma lição moral com o objetivo de corrigir ou repreender. Contanto que a audiência se divirta, o objetivo foi alcançado, ainda que a despeito de alguma pretensão moral. Do princípio de agradabilidade Rousseau conclui haver “*causas gerais e particulares que devem impedir que se possa dar a esses espetáculos a perfeição da qual são suscetíveis, e que deles não se produzam os efeitos positivos que se parece esperar.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 74). Afirmação interessante, pois percebe as possíveis vantagens daquilo que é alvo de crítica. Estamos bem distantes das taxações hiperbólicas de alguns comentários, os que identificam Rousseau como um inimigo do teatro.

A condição universal em torno da qual gravita os espetáculos é justamente o que os diversifica entre os vários povos que se entretêm com eles. Isso acontece porque cada sociedade sente prazer por coisas diferentes, a depender de fatores socioculturais. Devemos lembrar que o processo de socialização e formação de sociedades políticas, conforme apresenta o segundo *Discurso*, cria uma rede de troca de serviços, assistência e dependência mútua responsáveis por artificializar tanto comportamento como a constituição psicológica dos

indivíduos, além de atualizar faculdades que antes estavam a nível de potência, e fazer com que se germine paixões factícias.

A antropologia rousseauiana permite pensar em uma genealogia das paixões sociais e das preferências a depender dos modos de vida. Dado as diferenças existentes, algo capaz de agradar uma sociedade cujos componentes sejam intrépidos, por exemplo, não terá sucesso entre indivíduos galantes. A depender das características mais marcantes nelas presentes encontraremos espetáculos mais cruéis, com cenas perigosas e sanguinolentas ou, de outro modo, espetáculos satíricos. Existe um princípio aglutinador, o de agradar, porém, ele deve ser conjugado com o caráter específico de cada povo: mais uma vez estamos diante do movimento pendular. Frente ao argumento dos defensores do teatro de que há um objetivo moralizante responsável por nortear o processo de construção de uma tragédia ou comédia, Rousseau mostra como haveria uma série de restrições a essa louvável intenção responsáveis por circunscrever o campo de ação do dramaturgo. Ele não poderá, no limite, prescrever nada daquilo que traga desgosto ao seu público.

A diferença entre Rousseau e as poéticas de Dubos ou Boileau é menos a pressuposição de que é preciso agradar do que a impossibilidade, para o genebrino, de se juntar sempre o prazer à instrução moral. Refém da obrigação de agradar, o autor não poderá chocar seu público, sob o preço de não ter mais audiência e o seu objetivo é, vale lembrar, conseguir aplausos (1967, p. 82). Essa perspectiva não é uma novidade da *Carta a d'Alembert*. Como não lembrar da famosa apóstrofe a Voltaire no primeiro *Discurso* quando Rousseau pergunta por qual motivo um autor célebre como ele teria deixado seu gênio ser rebaixado diante das exigências do público, sacrificando assim belezas másculas em nome de uma falsa delicadeza (1964, t. III, p. 21). Essa crítica apresentada em 1750 está vinculada à ideia apresentada com mais detalhes na *Carta a d'Alembert* segundo a qual haveria uma distância não negligenciável entre o que o autor pretende ensinar o que o público espera ver para se entreter.

A maneira pela qual os autores modernos em boa parte são classificados no texto do primeiro *Discurso* está vinculada à submissão característica do seu ofício. Eles são tratados como compiladores ou versificadores ruins, reverentes em relação ao que seu público consente de antemão e pouco prontos para

criticá-lo. Essa reprovação de 1750 é retomada em sentido mais geral no parágrafo dezesseis e dezessete da *Carta a d'Alembert*.<sup>113</sup> Subjugado pela necessidade de agradar para que seu talento seja reconhecido, os autores acabam sendo prisioneiros de um gosto já estabelecido que eles não podem, mesmo que seja um gosto corrompido, criticar.

Apesar da importância dos casos particulares é preciso perceber o modo como os espetáculos são apreendidos em um sistema coerente. Vimos como se trata fundamentalmente de uma diversão pautada pelo princípio de agradabilidade, sendo assim, o teatro francês reflete as inclinações do seu público, o que nos leva para outra possível definição, proposta pelo parágrafo 16: “*A cena, em geral, é um quadro das paixões humanas.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 68\69). Do mesmo modo como acontecerá no *Contrato social*, o procedimento filosófico utilizado aqui emprega a conjugação entre o particular e o universal. Rousseau inicia a frase anteriormente citada afirmando que “a cena, em geral, (...)”, movimento responsável por indicar como estamos no âmbito da definição globalizante, porém, quando lemos em seguida “é um quadro das paixões humanas”, nos encaminhamos para o reino da particularidade, da contingência, porque a maioria das paixões encontradas em sociedade são factícias, ligadas a contextos sociais contingentes. Há povos sanguinários, galantes ou intrépidos, fator que corrobora a ideia de que as paixões entram em um espectro de particularidades regionais. Como esclarece o *Emílio, o inglês tem os preconceitos do orgulho, e o francês, os da vaidade.*” (ROUSSEAU, 2004, p. 668).

Nas *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Jean-Baptiste Dubos defende que tanto a pintura quanto a poesia teriam como objetivo excitar nossa atenção por meio do estímulo das paixões. Diante disso, a razão não tem predomínio, pois seria o estímulo passional o responsável por suscitar o interesse de uma história. A *Carta a d'Alembert* acompanha a perspectiva de Dubos, porém radicalizando-a quando afirma contra a ideia de um teatro moral

---

<sup>113</sup> “Assim, o autor não faz mais do que seguir o sentimento do público (...) Que não se atribua, portanto, ao teatro o poder de mudar os sentimentos nem os costumes que ele só pode seguir e embelezar. Um autor que quisesse chocar o gosto geral comporia de preferência para si mesmo.” (ROUSSEAU, 1967, p. 69).



que “só a razão não serve para nada no palco.” (ROUSSEAU, 1967, p. 69). Ponto essencial, a partir de onde a perspectiva moral do teatro também será atacada. Citando a famosa obra de Dubos indiretamente, como se fosse desnecessário dizer de onde vinha o exemplo, Rousseau menciona que um personagem em controle de suas paixões não saberia atrair a atenção de nenhum espectador<sup>114</sup>. Corneille dirá a mesma coisa, pois para ele toda tragédia sem combate entre paixões é fria (1857, p. 21, nota). Esse diálogo entre os autores é importante, já que mostra como é a partir das premissas das poéticas clássicas, polemizando com elas, que a *Carta a d’Alembert* desenvolve seu argumento, a partir da elaboração de um esquema reflexivo que lhe é próprio.

No final das contas, o que está em questão é o modo como o teatro poderia melhorar as pessoas se alcança prioritariamente nossas paixões e não a razão. Como poderia corrigir um comportamento que não pode criticar veementemente, que precisa seguir e agradar? Ao dramaturgo cabe unicamente o ofício de interpretar as inclinações do seu público espelhando o que lhe agrada:

É ousar excessivamente fazer com que amemos personagens que nos são completamente indiferentes. É bom que o poeta conte com as inclinações e todas as paixões que já estão em nós, principalmente aquelas que nos são próprias enquanto cidadãos de um país. (DUBOS, 1740, 1º Parte, p. 74\75).

Essa é a regra estipulada por Dubos para que o autor dramático possa alcançar seu objetivo, isto é, comover o público para quem ele oferece a peça. Diante de um povo marinheiro, conhecido por se lançar aos mares bravamente, traçar o quadro de uma vida campestre, pautada pela regularidade da agricultura familiar talvez não excite o seu interesse. É preciso usar personagens, mesmo lugares facilmente reconhecíveis, que se espelhem no público para o qual uma peça é feita, posição longe de ser excepcional. Nesse caso, tanto Rousseau

---

<sup>114</sup> A passagem é tal como segue: “Um homem sem paixões ou que as dominasse sempre não saberia interessar ninguém. E já foi dito que um estoico em uma tragédia seria um personagem insuportável”. (ROUSSEAU, 1967, p. 69). O mesmo exemplo foi utilizado por Dubos, na Primeira Parte das *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, “Eles [os poetas] não introduzem no teatro personagens que saibam fazer calar as paixões diante da razão. Os poetas não estão errados sobre esse ponto. Um estoico representaria um papel bem tedioso em uma tragédia.” (DUBOS, 1740, p. 44).

quanto as poéticas do período parecem concordar, contudo, depois de se apropriar da premissa dos seus interlocutores a conclusão é oposta.

Diante disso, pode-se compreender melhor a postura de Rousseau quando diz, no parágrafo dezessete, questionando a capacidade moralizante da poesia dramática *“que não se atribua ao teatro, portanto, o poder de mudar sentimento ou costumes que ele pode simplesmente seguir e embelezar.”* (ROUSSEAU, 1967, p. 69). Molière, mencionado como um caso de autor bem-sucedido, é usado como exemplo de alguém que não confrontou com suas peças o gosto do seu público (1967, p. 69). Esse tipo de posição se dirige para o âmago da caracterização da poesia dramática estabelecida por Dubos. Para Rousseau, uma boa peça não choca os costumes da audiência (1967, p. 70).

No parágrafo 18 da *Carta a d’Alembert* lemos como *“todo autor que deseja pintar para nós costumes estrangeiros tem, porém, a preocupação de apropriar sua peça aos nossos costumes. Sem essa precaução ele não será jamais bem-sucedido (...).”* (ROUSSEAU, 1967, p. 70-71). Mais uma vez parece ser o abade Jean-Baptiste Dubos quem está no horizonte do filósofo genebrino. De fato, ele havia empregado um exemplo que mostra a mesma coisa:

Os primeiros autores ingleses que colocaram em sua língua as comédias de Molière a traduziram palavra por palavra. Aqueles que o fizeram posteriormente, acomodaram a comédia francesa aos costumes ingleses. Eles mudaram cenas e incidentes e conseguiram maior sucesso. (DUBOS, 1740, 1ª Parte, seção XXI, p. 166)<sup>115</sup>.

Argumento claro, capaz de ajudar a explicitar como o autor dramático, longe de poder se colocar facilmente na posição de mestre de moral ao oferecer lições duras, que vão de encontro aos desejos do discípulo, está na verdade enredado em um campo de ação limitado, de onde tenta conseguir sucesso

---

<sup>115</sup> “Não basta que o autor de uma comédia concentre a cena no meio do povo que deve fazer parte da audiência, é preciso ainda que seu tema esteja ao alcance de todos, e que todo mundo possa compreender sem dificuldade a intriga, o desfecho e o fim dos diálogos dos personagens.” (DUBOS, 1740, 1ª Parte, seção XXI, p. 166). Jean-Baptiste Dubos mostra, além disso, como os atores italianos em Paris tiveram que se adaptar aos costumes locais: “Temos há oitenta anos duas trupes diferentes de atores italianos em Paris. Esses atores foram obrigados a falar francês, que é a língua daqueles que os pagam. Mas como as peças italianas que não são compostas baseadas nos nossos costumes não podem agradar o público, os atores de quem falo, foram obrigados a representar peças escritas baseadas nos costumes franceses.” (DUBOS, 1740, 1ª Parte, seção XXI, p. 165-166).

agradando e, conseqüentemente, suscitando o interesse do público por coisas em relação às quais ele aceita de antemão. Assimilando o argumento de Dubos, mas contra a ideia conforme a qual o teatro é uma escola de moralidade, Rousseau defende como o autor pode moralizar somente até certo ponto, sem nunca comprometer o princípio de agradabilidade. Em nome do reconhecimento por parte da sociedade e da possível glória futura, os homens de letras imolariam em sacrifício a virtude. No final das contas, como já havia sido afirmado desde o primeiro *Discurso*, “*Todo artista quer ser aplaudido.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 21). Esse desejo culminaria em uma prática socialmente pouco engajada com o bem comum. Rousseau, ainda no primeiro *Discurso*, afirmara que

Os elogios dos seus contemporâneos são a parte mais preciosa de sua recompensa [dos artistas]. Que fará, portanto, para obtê-los, se teve a infelicidade de nascer entre um povo e em um tempo em que os sábios em moda puseram uma juventude frívola em estado de dar o tom (...).” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 21).

Não pretendo reduzir a posição do filósofo genebrino a de um moralista teimoso. O que torna o seu diagnóstico sobre o teatro interessante é o recurso desenvolvido no segundo *Discurso* cuja característica é a de solicitar a história e também a antropologia para enfrentar a pergunta sobre o valor do teatro para Genebra. É o quadro histórico elaborado em 1755 quando da publicação do segundo *Discurso* que explicita como é preferencialmente em torno de paixões como amor-próprio e inveja que as pessoas em sociedade se relacionam, além de iluminar o motivo pelo qual autores literários e filósofos desejam agradarem-se uns aos outros, seguindo a pretensão de serem recompensados pela atenção e admiração do seu público. Esse movimento de retorno a si egoísta de caráter centrípeto só pode se dar em detrimento do movimento contrário, que podemos chamar de centrífugo, responsável por lançar o cidadão para o seio da sociedade. Tanto uma quanto a outra forma desse movimento psicológico é feita por intermédio da arte.

A arte começada na forma da festa primitiva criou rivalidades entre os interesses particulares, processo cuja forma mais avançada se deu com o teatro francês. Já a arte aperfeiçoada, por exemplo, instituída pelo legislador como

festa pública tem o efeito contrário, o de lançar o indivíduo na direção da comunhão com os outros cidadãos. O que eu quero ressaltar é que de um lado a outro desse processo temos a arte: do egoísmo, movimento de volta a si factício, em oposição à cidadania, ao movimento em direção ao bem comum – igualmente factício – temos duas modalidades de desnaturação, uma positiva e outra negativa. Sobre a primeira, trata-se de uma espécie de segunda máscara, cívica, necessária para que o interesse público consiga conduzir as diretrizes da sociedade. Voltarei a esse ponto fundamental.

### 3.5 DAS COISAS REPRESENTADAS NO TEATRO E DOS SENTIMENTOS SUSCITADOS

No intervalo entre os parágrafos 13 e 19 são feitas algumas observações importantes sobre os espetáculos cujo efeito geral, em um primeiro momento, é o de reforçar o caráter nacional, aumentar as inclinações naturais e dar uma nova energia às paixões (1967, p. 71). Pareceria, diz Rousseau, em uma espécie de conclusão que será posteriormente descartada, que se limitando a intensificar e não mudar os costumes o teatro seria bom para os bons e ruim para os malvados. Contudo, a afirmação é feita em tom condicional e será corrigida nos parágrafos 91, 108, 109 e 126. Até o parágrafo 32 o texto se deteve em questionar o que haveria de bom no teatro francês conforme os seus defensores para, em seguida, apresentar seu aspecto prejudicial, mostrando que o teatro francês mudaria as máximas encontradas em uma cidade pequena, além dos preconceitos e opinião pública (1967, p. 154). Vimos como o dramaturgo estaria em uma relação de pouca predominância no que diz respeito ao seu público. Dado isso, Rousseau se aprofunda no caráter não moralizante do teatro e para isso questiona o seu pretenso benefício moral. Para concluir a crítica ao efeito positivo dessa arte foi preciso fazer frente à tese da purgação das paixões, a *katharsis*, promovida segundo seus defensores pela tragédia e comédia.

O teatro teria como característica, como foi defendido por Aristóteles, purgar as paixões indesejadas. A noção de *katharsis*, termo grego de origem médica cuja significação é ‘purgação’ é amplamente contestada pela *Carta a*

*d'Alembert*. Retomando o abade de Dubos (1º Parte, seção 44), fica claro como Rousseau reconhece que a ideia das poéticas não seria fazer com que o espectador, diante da representação do ciúme ou inveja, sentisse exatamente a mesma coisa que o vilão para depois se livrar desse sentimento. A ideia é ser afetado pelo sentimento contrário ao dele ou repulsa pela paixão que o conduz. Assim, a representação de um amor furioso e tresloucado, da injustiça pífida ou do desregramento causado pelo excesso de orgulho, cujo fim acaba sendo tenebroso a certo personagem, seria capaz de criar ou aumentar no espectador o horror por essas paixões. Sairíamos do teatro purgados ou ao menos em guarda contra sentimentos desse calibre, com o objetivo de evitar um desfecho pernicioso tal como foi visto na peça. Da mesma forma, o sucesso da virtude, ainda que tenha passado por sérias provações nos excitaria a dar consentimento a ela em nossa rotina diária. Essa seria a purgação das paixões promovida pelos espetáculos teatrais trágicos, tal qual interpretada no século XVIII, balizada a partir dos sentimentos de terror e piedade.

O problema é que, conforme Rousseau, excitar uma paixão é um processo que indiretamente excita várias outras, pois elas estariam conectadas, seriam todas irmãs (1967, p. 73), derivações do amor de si. Quando se dá nova energia às paixões existentes, a ligação de irmandade entre elas faria com que a excitação de uma promovesse o aparecimento de outra. O estabelecimento de uma instituição como o teatro francês não só aumentaria a inclinação natural dos genebrinos como daria ensejo ao aparecimento de outras tendências. O caso do amor parece ilustrar o que está em questão: temos diante de nós uma paixão capaz de se conectar a várias outras a depender do contexto. O amor em uma pessoa desconfiada como Bentinho, protagonista do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, culmina em ciúme. Conduzido por um perfil psicológico como o de Dom Juan, vira peça de um jogo de conquista, orgulho e ambição. Quando, de outro modo, o amor é rejeitado pode se transformar em ódio. A tomar as declarações de Dom Quixote, vemos o modo como o amor de um sonhador descamba em fantasia.

Essa capacidade de conexão é o que caracteriza a irmandade das paixões, e caso o teatro não corrija os costumes pode muito bem alterá-los (1967, p. 128), o que no caso de Genebra, tão elogiada até mesmo por

d'Alembert, seria ruim. Se lembrarmos o adolescente Emílio, especificamente no momento em que sua sexualidade já pode ser desenvolvida, se ele se deparar com estímulos para isso, Rousseau escreve como, para impedir que aconteça uma sexualização precoce, o tutor deve oferecer ao jovem *“espetáculos que os moderem [desejos sexuais], e não espetáculos que os excitam; despistai sua imaginação nascente com objetos que, longe de pôr fogo em seus sentidos, reprimam sua atividade.”* (ROUSSEAU, 2004, p. 317). O uso do termo ‘espetáculo’ não indica teatro, mas atividades capazes de impressionar. De qualquer modo que seja, chamo atenção para o movimento emocional promovido pela *katharsis* que, no caso do teatro, ao excitar ou mesmo expor paixões inexistentes no espectador, seria capaz de intensificar as existentes e promover o aparecimento de outras sem haver purgação. Para concluir esse movimento argumentativo, pode-se dizer que quando somos expostos a cenas passionais capazes de interessar acabamos ficando incapazes de resistir às paixões, e do ponto de vista moral *“o estéril interesse que se tem pela virtude só serve para contentar o amor-próprio, sem nos constranger a praticá-la.”* (ROUSSEAU, 1967, p. 128).

A recusa diante da tese da purgação das paixões vem da própria experiência da frequência no teatro de Rousseau. Em uma perspectiva propriamente psicológica responsável por abordar a reação do público, ele diz que

é preciso, para sentir a má fé dessas respostas, apenas consultar o estado do seu coração no fim de uma tragédia. A emoção, a perturbação e o enternecimento que se sente em si mesmo e que se prolonga depois da peça, anunciam uma disposição bem próxima a superar e regradar nossas paixões? (ROUSSEAU, 1967, p. 72).

É a razão que poderia conter em alguma medida as paixões, mas ela não tem participação no teatro. Combater uma paixão com o uso de outra serviria apenas para nos deixar sensíveis a todas elas. O que é reprovado não é inspirar paixões criminosas, mas colocar a alma em uma disposição propícia a encarar sentimentos muito ternos que serão satisfeitos a despeito da virtude (1967, p. 119). Além disso, uma das consequências do princípio de agradabilidade que conduz o autor dramático é precisamente o de não ser possível usar paixões em

relação às quais ele desejaria que seu público se enquadrasse, mas aquelas já manifestadas e aprovadas pelos espectadores.

A premissa fundamental dos defensores do teatro era a de que ele seria uma escola de virtude e, ademais, faria odiar o vício, ponto comum entre poéticas e autores teatrais. Voltaire, no prefácio da tragédia intitulada *Semíramis* afirma, por exemplo, que “*a verdadeira tragédia é a escola da virtude, e a única diferença entre o teatro refinado e os livros de moral é que a instrução se encontra na tragédia toda em ação (...)*” (VOLTAIRE, 1749, online). Diderot dirá por sua vez, em mais de uma ocasião, que o objetivo de uma composição dramática é “*inspirar aos homens o amor pela virtude e o horror pelo vício.*” (DIDEROT, 2005b, p. 134)<sup>116</sup>. Se tomarmos em mãos o verbete *Ator* da *Enciclopédia*, assinado pelo abade Edme-François Mallet e Diderot, fica claro como as peças teatrais, segundo seus defensores, trariam como pretensão aliar o divertimento (*amusement*) e a instrução moral. Os atores pretenderiam, segundo o verbete mencionado, excitar a virtude e inspirar o horror pelo vício ao expor seu ridículo. Corneille, grande dramaturgo francês do século XVII, em um importante texto teórico chamado *Três discursos sobre a poesia dramática* estipula como uma das utilidades do teatro a pintura ingênua dos vícios e virtudes, feita de modo que eles jamais se confundiriam. A virtude deve ser pintada, continua Corneille, de modo a ser sempre amada, ainda que infeliz, e o vício, por sua vez, deve ser sempre odiado, ainda que triunfante (1857, p.10).

O projeto de aliar, em um movimento de cumplicidade, o interesse causado pela movimentação passional de algum personagem e uma lição de ordem moral racionalmente elaborada encontra um problema de grande envergadura, segundo Rousseau. O constrangimento dos autores em sempre

---

<sup>116</sup> Diderot, no texto *Entretiens sur le Fils naturel* já havia afirmado no segundo *Entretien*: “*Todos os povos têm os seus sabás, e nós também teremos os nossos. Nesses dias solenes, será representada uma bela tragédia, que ensine os homens a temerem as paixões; e uma boa comédia, que os instrua acerca dos seus deveres e que lhes inspire o gosto por eles.*” (DIDEROT, 2005b, p. 94). No *Discurso sobre a poesia dramática*, capítulo II, pode-se ler: “*Ó que benefício não redundaria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo comum, colaborando um dia com as leis pra nos fazer amar a virtude e odiar o vício!*” (DIDEROT, 2005, p. 172). O cavaleiro de Jacourt, quem assina o verbete *Tragédia* para a *Enciclopédia* diz exatamente isso: “*Os poetas dramáticos dignos de escrever para o teatro sempre viram a obrigação de inspirar o ódio ao vício e o amor pela virtude como a primeira obrigação de sua arte.*” (JACOURT, 2015, p. 396).



agradar seu público criaria um impasse, pois eles seriam constrangidos a dizer coisas que já seriam assentidas e, além disso, atacar paixões já detestadas<sup>117</sup>. Em segundo lugar, argumentando em nome da desnecessidade de um artifício como o teatro em defesa da virtude, Rousseau pergunta retoricamente caso seria preciso, de fato, o palco teatral para fazer com que as pessoas se inclinassem em direção ao que é virtuoso: esse não seria um princípio importante de nossa condição moral? (1967, p. 75). No primeiro *Discurso*, de 1750, a virtude é classificada como ciência sublime das almas simples que, para ser conhecida, não levanta dificuldades e não exige artifícios porque os seus princípios estariam gravados em todos os corações. Nesses termos, para ouvir seus mandamentos, bastaria ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões (1964, t. III, p. 50). O teatro não teria, enfim, a prerrogativa de ensinar sobre os benefícios da virtude e quando ele assim procedesse conseguiria tão somente causar tédio nos espectadores.

Imaginemos que uma pessoa depois de ir ao teatro imite comportamentos virtuosos testemunhados por ela. Isso faria com que estivesse moralmente aperfeiçoada ou seria, como é dito no *Emílio*, uma virtude de imitação desprovida de moralidade porque o agente apenas seguiu o que outros fizeram? (2004, p. 114). Pior do que isso, pois o macaco, segundo a mesma obra, ao menos imitaria coisas que ele admira, quando os arlequins do teatro imitariam o belo para degradá-lo, para torná-lo ridículo (2004, p. 115). O que estamos acompanhando é a recusa que o teatro, mas também a literatura, pudessem ter uma função social privilegiada de ensinar a moral para as pessoas. Como poderiam mudar sentimentos ou costumes se não podem senão imitá-los em uma postura condescendente? Molière serve como exemplo emblemático: se ele atacou os ridículos das maneiras dos ricos, para Rousseau, ele nunca chocou o público (1967, p. 69). O resultado foi o de que, como é afirmado na *Nova Heloísa*, os burgueses começaram a imitar – em uma espécie de macaqueio moral – os modos dos ricos que eram criticados em cena, pois “o povo, sempre macaqueando e imitando os ricos, vai menos ao teatro para rir de

---

<sup>117</sup> “Imaginei a comédia tão perfeita quanto quiserdes. Onde se encontra aquele que, indo lá vê-la pela primeira vez, não vá já convencido do que será provado e já prevenido a favor daqueles que se faz amar?” (ROUSSEAU, 1967, p. 77).

*suas sandices do que para estudá-las, e tornar-se mais ensandecidos do que eles ao imitá-los*” (ROUSSEAU, 1964, t. II, 2º Parte, Carta XVII, p. 253). Existe ainda um outro argumento contra a pretensão moral do teatro que merece uma análise mais detalhada e que podemos classificar como psicologia do espectador.

### 3.6 PSICOLOGIA DO ESPECTADOR

Para Rousseau, o teatro seria capaz de fazer o inverso do que seria esperado pela *katharsis*. Sobre o seu efeito, acontece por vezes que a construção da cena teatral, em certa medida *glamourizada*, torne crimes considerados repulsivos em ações desculpáveis, como seria o caso de personagens como Medeia e Fedra, exemplificados na *Carta a d'Alembert*. Haveria um conflito essencial entre a pretensão moral de um autor não somente em relação ao princípio de agradabilidade, mas também o modo como o público reagiria à peça: nada garante que o espectador aceite o desfecho sugerido por ela. Como um conhecedor dessa arte, Rousseau cita durante a obra mais de dez peças diferentes, pelo menos vinte personagens distintos são tomados como exemplos e cerca de oito autores são mencionados diretamente na obra. Os exemplos são menos importantes quando tomados neles mesmos, como fruto de um inventário, do que como etapa para evidenciar o espírito geral do teatro, expressão empregada na obra (1967, p. 98, nota).

É sob a forma de exemplo que as tragédias *Zaïre*, de Voltaire, e *Berenice*, de Racine, são analisadas. O ponto de vista abordado é o do espectador, mas não somente enquanto figura abstraída da realidade, revestido de características virtuais, mas como indivíduo que reage às circunstâncias envolvendo uma certa representação. Algo importante, capaz de trazer a análise feita por Rousseau da peça *Berenice* para um registro meio teórico, meio narrativo-biográfico, como dirá precisamente Catherine Ramond, no artigo *Rousseau spectateur: témoignage et fictions* (2014, p. 31-33 e p.42). Falando de sua própria experiência como espectador, isto é, de suas emoções diante de uma peça efetiva, além de observador das reações do público, Rousseau defende que essas peças, consideradas excelentes, engatilhariam um movimento de desejo e

identificação responsável por se deslocar da narrativa moral proposta pelo autor, o que tornaria possível ao público simplesmente recusar o desfecho da peça. Haveria, portanto, uma ruptura essencial entre o que a audiência espera da história, o personagem com quem ela se identifica e o desfecho ou a lição moral dramatizada.

A mesma tese é exemplificada no caso da criança que, como vemos no *Emílio*, quando ouve uma fábula se interessa, ou seja, se liga por uma conexão de estima com o personagem mais forte, e não simplesmente com o mais virtuoso. Elas sempre escolherão o melhor papel, pois esta é a escolha do amor-próprio (2004, p. 132). No caso de Molière especificamente, tal qual Rousseau entende, o enredo das suas produções cômicas levaria os espectadores a se ligarem aos personagens viciosos, e isso acontece porque ele transformaria a bondade e a simplicidade em coisas ridículas, alvos dos personagens ardilosos e enganadores. O interesse estaria, no caso de Molière, do lado da mentira e da astúcia, pois os viciosos são os personagens cujas ações permitem que eles obtenham sucesso, já os virtuosos seriam meros falastrões, como vemos ser afirmado no parágrafo 44 da *Carta a d'Alembert* (1967, p. 93). Interessar-se por um personagem, como é explicado na obra, é se colocar no seu lugar (1967, p. 112).

A cena francesa, conforme Rousseau, não seria menos o triunfo dos grandes celerados do que dos heróis ilustres, afirmação que é preenchida por vários exemplos, inventariados por alguém que conhecia de perto a produção dramática francesa: “*Enfim, a honra dos aplausos, raramente para o mais estimável, é quase sempre realizada em nome do mais astuto.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 93). Aponta-se ainda várias peças cuja característica principal é a de que seriam recheadas por personagens vingativos, ciumentos, invejosos; nas quais seriam testemunhados matricídios, traições e infanticídios: ações atrozes, enfim, que acostumaria os olhos da audiência a coisas que não deveriam conhecer (1967, p. 90-91). É a necessidade de fazer com que a audiência se interesse pela peça a responsável pelo emprego de cenas passionais extremas, cada vez mais intensas, sempre tentando traduzir desejos identificáveis pelo público.

A partir da sua posição de tipo sentimentalista, conforme a qual ao nos interessar por certo personagem nos colocaríamos no lugar dele, Rousseau é levado a aventar a hipótese de que diante de um personagem forte, no sentido de ser capaz de suscitar interesse, especificamente um ladrão prestes a ser pego em flagrante, se o espectador ficar apreensivo em relação ao seu destino, ele mesmo se tornaria um pouco ladrão (1967, p. 112). Afirmação forte que terá repercussão na avaliação da prática do ator.

As coisas se passam de outro modo, curiosamente, quando se fala sobre a representação da justiça ou o estímulo à piedade. Se as paixões perniciosas podem prejudicar pelo mero testemunho de sua execução, pois pelo interesse se realiza uma aproximação por meio da sensibilidade, paixões benéficas não causariam efeito senão superficialmente. No parágrafo 25, o filósofo genebrino apresenta uma preocupação que será também a de Diderot, ao confrontar um dos efeitos esperados pelos defensores do teatro. O espectador se engajaria com a justiça e a virtude durante uma peça principalmente porque não está envolvido diretamente na ação. A piedade estimulada em uma tragédia é uma emoção *“passageira e vã, que dura tão somente durante a ilusão que a cria. Um resquício de sentimento natural logo abafado pelas paixões: uma piedade estéril que (...) jamais produziu o menor ato de humanidade.”* (ROUSSEAU, 1967, p. 78). A paixão caracterizada pela piedade é o eixo a partir de onde tende-se para a virtude por enternecimento. Se ela é superficial no teatro francês, capaz de suscitar apenas um sentimento politicamente inerte, o que se dirá dessa escola de virtude? Diderot, no segundo *Entretien*, parte de um texto teórico sobre o teatro que acompanha uma comédia de sua autoria, publicado um ano antes da *Carta a d’Alembert*, imagina uma cena e um autor de gênio capazes de suscitar emoções vivas e duráveis, no lugar do que se via na cena francesa, *“pequenas emoções passageiras (...) aplausos frios, raras lágrimas.”* (DIDEROT, 2005, p. 101). Sintomaticamente a mesma expressão depois usada por Rousseau.

O receio de Diderot em relação ao teatro clássico, o que o motivou a propor um novo gênero teatral, foi a certeza de Rousseau de que não se poderia agir nos espectadores de modo a mudar, se fosse preciso, seu comportamento. Em outras palavras, que o teatro clássico francês não seria uma escola de virtude, tanto por representar personagens excessivamente afastados do

público, mas também por poder acabar oferecendo um conjunto de lições preciosas para o parasita, o avaro, o egoísta agirem com mais eficácia sem serem percebidos. Vejamos o primeiro ponto.

Em momentos estratégicos a crítica rousseauniana encontra eco em Diderot. Claro que existe uma diferença gritante, pois se em um deles a crítica servia como uma espécie de purificação dos problemas existentes com a intenção de formular um projeto de reforma da cena francesa, o outro achava que ela já havia chegado o mais perto possível da perfeição e que os problemas nela existentes estariam ligados aos seus méritos. No parágrafo 29 da *Carta a d’Alembert*, comenta-se criticamente um aspecto do teatro francês também problematizado por Diderot. Tudo o que ali é representado está afastado do público, o que implica em pouco interesse despertado, de modo que o teatro teria sua própria moral, regras e mesmo máximas à parte da realidade da audiência.

Em uma tragédia, tomando como base o classicismo francês, eram representadas ações célebres, realizadas por pessoas igualmente célebres, como reis ou generais em situações passionais. A comédia por sua vez lidaria com o cômico, utilizando personagens comuns, ou seja, sem nobreza ou importância social marcantes, com o objetivo de ridicularizar os vícios humanos. O problema, percebido pelos dois filósofos, é o de que as coisas representadas estariam excessivamente longe das inquietações e esperanças de uma pessoa comum. O que é apresentado, dirá Rousseau, não se aproxima das pessoas, mas se afasta delas, pela grandeza ou pela pequenez (1967, p. 79-80), no que fica difícil estabelecer uma relação de estima por um personagem cujas preocupações estão completamente distantes da rotina de uma pessoa normal.

Como poderíamos nos relacionar afetivamente com ações realizadas por pessoas que não se parecem conosco? A virtude, protagonizada por antigos reis, acaba virando um jogo de teatro sem efeito na sociedade (1967, p. 80) porque, para interessar, o repertório francês se vale de “ações célebres, grandes nomes, grandes crimes, e grandes virtudes na tragédia; o cômico e o divertido na comédia e sempre o amor nas duas.” (ROUSSEAU, 1967, p. 83). A solução de Diderot para esse problema foi a formulação de um novo gênero, e a ideia seria utilizar pessoas comuns, burgueses representantes das comédias, mas cujas histórias teriam uma gravidade que encontraria ressonância somente na tragédia

clássica. Essa é, em linhas gerais, a estrutura do gênero médio, proposto em 1757 com a ajuda de uma comédia séria, *O filho natural* e uma poética intitulada *Entretiens sur le fils naturel*. Trata-se de uma espécie de meio-termo entre a comédia e a tragédia. Interessante notar como Rousseau ao mesmo tempo em que percebe como resolver o problema da cena francesa, de uma maneira próxima à de Diderot, também percebe o seu fracasso iminente. Ele dirá, por exemplo: “*Não seria de desejar que nossos sublimes autores se dignassem a descer um pouco da sua contínua elevação e nos comover por vezes com a simples humanidade sofredora (...)*.” (ROUSSEAU, 1967, p. 89). Esse parece ser exatamente uma referência ao projeto diderotiano. Sintomaticamente, Rousseau faz menção, no parágrafo 32, à criação de um novo gênero teatral, possivelmente tendo em mente Diderot, cuja intenção seria a de sanar os problemas do classicismo francês, porém, haveria nesse empreendimento uma dificuldade, a de que a invenção de um novo gênero acabaria junto com o seu inventor, “*e seus sucessores, desprovidos dos mesmos recursos, serão sempre forçados a retornar aos meios comuns de interessar e agradar.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 83). O que temos diante de nós é uma concessão, mas que é logo descartada.

Essa crítica rousseauniana não deixa de ser frágil, como parece ficar claro se nos fiarmos, por exemplo, no modo como Voltaire fala sobre o gênio e seu caráter inventivo. O inventor de algo, seja uma técnica ou uma arte, normalmente acaba sendo ultrapassado pelos que vierem depois dele, e nesse sentido o caso do xadrez é emblemático. Voltaire dizia que havia amigos dele capazes de muito provavelmente jogarem melhor do que o seu inventor porque conheceriam mais táticas e teriam aperfeiçoado esse jogo. Já Diderot, em um texto como o *Discours sur la poésie dramatique*, estabelece o processo que vai da criação de uma nova arte ao posterior estabelecimento de regras para ela. Primeiro, o aparecimento de um homem de gênio dotado de alguma nova ideia, seguido pelo estranhamento dos que nunca tinham entrado em contato com a nova arte, depois a união das pessoas por meio de admiração em torno dela. Finalmente, imitadores aparecem e lhe dão continuidade, modelos se multiplicam, responsáveis por caracterizar essa nova forma de arte e, enfim, estabelecem suas regras para fins de padronização (2005a, p. 165).

Depois de tentar refutar os argumentos dos defensores do teatro quanto aos efeitos positivos da cena teatral, mais especificamente a crítica à *katharsis*, vimos como Rousseau passa a tratar do tema que nomeei ‘psicologia do espectador’. Posteriormente, a partir do parágrafo 32, aborda-se o conteúdo das peças do repertório francês, momento em que Rousseau mostra extenso conhecimento de causa. Importa notar que a produção francesa nessa arte é considerada, apesar dos seus defeitos, tão perfeita quanto poderia ser (1967, p. 82), de modo que a crítica não será direcionada às peças consideradas medíocres, mas justamente a trabalhos considerados como obras primas.

O texto levanta questionamentos a respeito do tipo de lição de moral que podemos extrair de algumas comédias de Molière. Peguemos como exemplo a comédia intitulada o *Burguês fidalgo*, na qual a ingenuidade é transformada em ridículo. Nossa admiração renderá homenagens ao ingênuo e enganado Jordan? Pouco provável. Sob a perspectiva crítica de Rousseau (comum à posição de Diderot, mas também à de Bossuet) quem não possui inclinações ruins não saíra do teatro mais virtuoso<sup>118</sup>. Contudo, é bem possível que alguém, como um personagem famoso de Diderot chamado sobrinho de Rameau, encontre em peças como essa a oportunidade para aprender como bem agir de modo a não mimetizar desavisadamente o jeito do avaro, do salafrário ou do invejoso sendo, é verdade, todas essas coisas. Aos que contestariam ser comum encontrar viciosos na realidade cotidiana da cidade, de modo que caberia ao teatro retratá-los criticamente, a resposta de Rousseau é a de que “*por não ser senão muito verdade no mundo, não deve ser levado ao teatro com um ar de aprovação, como que para incitar as almas pérfidas a punir, com o nome de tolice, a candura das pessoas.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 93).

Diderot era um grande defensor do teatro, mas reestruturado e corrigido quando comparado à cena francesa do período setecentista. Os problemas que ele levanta são em grande parte os mesmos apontados por Rousseau. Em um

---

<sup>118</sup> Apesar da diferença entre os três autores é possível perceber a mesma inquietação em relação à pretensa lição moral proposta por certas peças: “*em que a virtude e a piedade são sempre ridículas, a corrupção sempre desculpada e sempre agradável e o pudor sempre ofendido ou sempre temendo ser violado pelos atentados mais intensos (...).*” (BOSSUET, 1728, Terceiro parágrafo, p. 6).



texto póstumo, como o *Sobrinho de Rameau*, ele apresenta inquietações quanto à função social do teatro que parecem ter sido tiradas das críticas feitas em 1758 pela *Carta a d'Alembert*. O personagem sobrinho interroga o filósofo com quem dialoga a respeito do que realmente procuraríamos em autores como Molière e La Bruyère. A resposta do filósofo é “a *diversão* [amusement] *da instrução*”. Belo modo de colocar em evidência a união entre *amusement* e instrução que é contestada por Rousseau. O sobrinho replica seu interlocutor perguntando mais especificamente pelo tipo de instrução ali encontrado: conhecimento dos seus deveres, amor pela virtude e o ódio pelo vício é a treplica do filósofo. Diante disso, o sobrinho retruca, defendendo algo que representa bem um dos aspectos da crítica de Rousseau ao projeto moral dos defensores do teatro clássico francês, a saber, a separação entre o objetivo do autor e a impressão dos espectadores no fim da peça:

Quanto a mim, recolho aí tudo o que é preciso fazer e tudo o que não se pode dizer. Assim, quando leio *O Avaro*, digo a mim mesmo: seja avaro, se o queres, mas preserve-se de falar como um. Quando leio *O Tartufo*, digo a mim mesmo: seja hipócrita, se o queres, mas não fale como um hipócrita. Guarde os vícios que te são úteis, mas não tenha nem o tom nem as aparências que te tornariam ridículo. (DIDEROT, 1996, p. 84)<sup>119</sup>

O personagem sugere que vai ao teatro para aprender o trejeito do avaro, de modo a conseguir precisamente ser um sem chamar atenção. A lição dada é o reverso do que seria esperado pelos dramaturgos moralistas: cria-se pessoas que não serão culpadas de ridículo, mas cujo comportamento não será igualmente purgado de vícios morais ou paixões turbulentas. Rousseau disse a mesma coisa quando imagina um espectador de má fé: “O que vai então ver no espetáculo? Precisamente o que ele gostaria de ver disseminado por tudo: lições de moral para o público das quais se isenta, e de pessoas imolando tudo ao seu dever, enquanto não se exige nada dele.” (ROUSSEAU, 1967, p. 78). Louva-se

---

<sup>119</sup> Nicole dirá no parágrafo 15 do *Tratado sobre a comédia*: “Mesmo as afecções comuns não são próprias para dar o prazer que se procura nas Comédias, e não haveria nada de mais frio do que um casamento cristão desprovido de paixão de uma parte a outra. É preciso que haja sempre transporte. É preciso ciúme, que a vontade dos pais seja contrária, e que se sirva de intriga para ser bem-sucedido (...) assim, mostra-se o caminho para aqueles que possuirão essa mesma paixão de se servir das mesmas estratégias para alcançar o mesmo fim.” (NICOLE, 1664, p. 470).

a representação da virtude, mas isso é apenas um aceno irônico de aprovação do amor-próprio, pois o interesse que se tem por ela é derivado, dado que o inimigo a ser combatido é o ridículo. Se nós nos lembrarmos da *Nova Heloísa*, pode-se perceber como lá também a mesma crítica é feita quando se afirma a respeito do povo que, sempre imitador dos ricos, vai ao teatro menos para rir do que para estudar os personagens de origem ilustre: eles acabam por se tornar mais loucos do que os imitados (1964, t. II, p. 253). Diderot, no *Salões* de 1767, afirma que o teatro faz com que busquemos para nós uma estima que não merecemos, o que mostra bem a maneira pela qual ele levou a sério as críticas feitas pelo seu antigo amigo.

Cada espectador, nesse esquema, se encontra livre para fazer sua avaliação da história, e seu julgamento sobre ela independe do desfecho sugerido pela peça: *“Pretendem nos curar do amor por meio da pintura de suas fraquezas (...) vejo que os espectadores estão sempre do lado do amante fraco, e muitas vezes se zangam por ele não ser ainda mais fraco. Pergunto se se trata de uma maneira enérgica de evitar parecer-se com ele.”* (ROUSSEAU, 1967, p. 120-121). Assim, peças cujo enredo seria articulado de modo a fazer com que o amor fosse temido poderiam ter como resultado efetivo o contrário do que era esperado pelo autor, isso porque as emoções presenciadas pelos espectadores são ruins ou boas dependendo do caráter de quem as testemunha (1967, p. 120), algo em relação ao qual o autor e os atores não possuem nenhum controle.

Peças como *Berenice*, de Racine, que se pretendem uma lição de como vencer o amor são interpretadas por Rousseau levando em conta a reação psicológica da plateia, movimento argumentativo cuja pretensão é operar uma inversão do projeto moralizante dos defensores do teatro. Apesar de o protagonista Titus vencer o amor ao deixar sua amada, Berenice, em nome do seu dever, os espectadores ao fim da peça diriam a si mesmo: ‘se fosse eu teria feito diferente’, *“tanto é verdade que os quadros de amor causam sempre mais impressão do que as regras de sabedoria, e que o efeito de uma tragédia é totalmente independente daquele do desfecho!”* (ROUSSEAU, 1967, p. 124).

Desde o início da tragédia intitulada *Berenice*, que Rousseau teria visto junto com d’Alembert, os espectadores, conforme o filósofo genebrino, teriam menosprezo por Titus, imperador romano aparentemente fraco demais para sua

posição. Alguém que balança entre sua amante e seu dever cívico, e já no fim da peça, contrariamente à lição que se queria passar, as pessoas lamentam esse homem que antes desprezavam, pois passaram a se interessar por sua paixão, antes tida como criminosa. Se os personagens, no desfecho da peça, vencem suas inclinações passionais, no caso de quem assiste não aconteceria o mesmo: as pessoas sairiam da peça desejando uma paixão do mesmo tipo para elas. Essa interpretação foi a mesma realizada por Dubos (Primeira Parte, seção XVI).

O desejo secreto do público, e essa é parte importante da psicologia do espectador proposta por Rousseau, pode desmentir o desfecho da peça. Titus se separa de sua amada contra a sua vontade, contra a vontade dela e, além disso, contra a vontade do público (1967, p. 122). A mesma análise é oferecida a respeito de uma tragédia de Voltaire, *Zaïre*, na qual a protagonista de mesmo nome da peça é assassinada por causa de ciúme. Longe de terminarem a peça prevenidos contra os desvarios dessa paixão, para Rousseau, por causa das habilidades do autor, termina-se a peça com a sensação de que caso tivéssemos nós mesmos uma *Zaïre* procederíamos de outro modo para preservá-la viva (1967, p. 125).

O efeito moral dos espetáculos, tirado de sua própria natureza, a saber, comover e agradar, na medida em que estimulam a sensibilidade das pessoas, tornariam os indivíduos mais suscetíveis de serem acometidas pelas paixões. É por isso que o seu efeito não é entendido como essencialmente positivo: *“Assim, tudo nos força a abandonar essa vã ideia de perfeição que querem nos dar sobre a forma dos espetáculos, dirigidos em direção da utilidade pública.”* (ROUSSEAU, 1967, p. 81). Essa conclusão se apoia no sentimento de que os inconvenientes causados pelo teatro francês seriam maiores do que a sua utilidade (1967, p. 128), de modo que se Molière poderia ter sido um autor útil para a sociedade, ele estava atravancado pelo princípio de agradabilidade, aspecto que na letra de Rousseau vira uma espécie de refrão para a sua análise da comédia intitulada *O Misanthropo*. Com efeito, entre os parágrafos 44 ao 72, vemos repetidamente o filósofo genebrino fechar seu argumento afirmando sobre Molière e a razão do déficit moral de sua peça: *“mas era preciso fazer rir a plateia [parterre]”* (ROUSSEAU, 1967, p. 103, 104 e 106).

Molière seria o autor a ter alcançado a maior perfeição nas suas produções e, assim, caso ele seja justificadamente criticado, para Rousseau todos os outros autores estão igualmente comprometidos. A estratégia busca mostrar como os enredos dessas peças privilegia temas tais quais o amor e o ciúme, de tal modo que o seu efeito acaba sendo não só reforçar o caráter nacional, mas o de alterar os costumes e promover a excitação de várias paixões a princípio ausentes no público. Isso se dá pelo privilégio concedido ao amor, tema difundido entre as tragédias e comédias francesas, pelo modo como as mulheres seriam representadas de maneira pouco recatada (parágrafos 78-80) e o desrespeito testemunhado pelos personagens mais velhos (parágrafo 81).

O resultado disso é dado pelo parágrafo 92 quando é fornecida uma conclusão sobre o efeito do teatro francês, a de que ele não seria positivo nele mesmo. Há problemas seja do ponto de vista das coisas representadas, isto é, os temas, mas também quanto aos representantes, isto é, o comportamento dos atores. Essa arte seria, além disso, aliada do luxo, do gosto pelos adereços, pela dissipação, características capazes de colocar em risco a identidade genebrina constituída por sua pequenez, igualdade e pobreza.

\*

O primeiro movimento da última parte da *Carta d'Alembert* se inicia no parágrafo 92. É aquele responsável por explicitar a partir das especificidades dos genebrinos os motivos pelos quais, por exemplo, a partir de uma perspectiva econômica, a entrada de um teatro francês ali seria prejudicial. As características sociais, econômicas e políticas de uma cidade pequena são insistentemente levantadas como fatores importantes para a tomada de decisão sobre a introdução da arte teatral em seu interior. Como já foi dito, não se trata simplesmente de uma visada dicotômica, de cunho teórico, em que deveríamos dizer decisivamente se o teatro é bom ou ruim do ponto de vista moral. Para saber se ele pode ser benéfico é preciso estipular o 'para quem', por meio da noção de interesse público, aspecto responsável por explicitar a importância de questões circunstanciais.

Quando percebe a variabilidade nas formas de espetáculo possíveis Rousseau propõe, e aqui sigo Bento Prado Jr., uma genealogia de valores

fundada na qualidade do público. Em uma sentença lapidar, Bento Prado Jr. diz: “O espetáculo vale o que vale o seu público, para o bem como para o mal, e a vigilância do moralista só se justifica quando - mas é raro... – se quer impor a um público que goza de saúde um espetáculo criado para um público doente.” (PRADO JR., 2008, p. 309). O parágrafo 92 vai opor quais seriam as atividades dos membros de uma cidade pequena e aquelas encontradas em uma grande cidade. De uma perspectiva circunscrita a Genebra o teatro é abordado enquanto algo capaz de alterar a rotina das pessoas por oferecer uma importante distração, de tal maneira que ele é analisado a partir das atividades que interrompe. Rousseau, em uma concessão retórica, afirma que

quando as diversões [*amusements*] são indiferentes por sua natureza (e quero por um momento considerar os espetáculos como tais), é a natureza das ocupações que eles interrompem que faz com que sejam julgados bons ou maus. Sobretudo, quando são fortes o suficiente para se tornarem elas mesmas ocupações e substituírem o trabalho. (ROUSSEAU, 1967, p. 129-130).

São para as pessoas cujas ocupações são nocivas que distrações como essa são benéficas, mas não para as que possuem ocupações úteis. A oposição entre cidade grande e pequena ganha destaque, dado que para um povo simples e trabalhador, como seria o caso dos genebrinos, não seria preciso muitos prazeres. Já nas grandes cidades, cheias de ociosos, intrigantes, desempregados, sem religião, para esses, enfim, é preciso multiplicar os divertimentos permitidos (1967, p. 131). Essa é a mesma tese defendida no Prefácio a *Narciso* (1964, t. II, p. 963-964, 971-972 e 973). Pode-se perceber como estamos no registro do caso particular, porém Rousseau sempre se reporta ao quadro geral que estrutura seu discurso sobre o homem.

A oposição entre cidade grande e pequena se dá, no parágrafo 93, do ponto de vista dos costumes e mais precisamente das ocupações das pessoas. Se tomarmos o exemplo de uma sociedade corrompida, os espetáculos podem ser vistos como uma espécie de soro antiofídico, distraindo os viciosos de suas ações durante o tempo da peça, impedindo que cometam crimes ou desonrem alguém desprevenido. Já nas cidades pequenas, de acordo com Rousseau, como existe menos atividades encontra-se também menos paixões. Em uma

sociedade assim pequena, os indivíduos se conhecem bem, mas ao mesmo tempo estão em uma relação de menos interdependência do que no caso de Paris. Rousseau cita o exemplo de uma comunidade perto de Neuchatel, menor do que Genebra, onde as pessoas seriam intensamente autônomas: construiriam suas próprias casas, fariam vidros, móveis e coisas afins. Em um pequeno povoado assim constituído a instalação de uma companhia de teatro iria afetar profundamente a vida das pessoas, e toda alteração dos costumes seria iminentemente prejudicial (1967, p.133-134), especialmente para um corpo político saudável, ou seja, onde haja igualdade e liberdade, no qual a vontade geral seja ouvida.

O teatro pode mudar os costumes de uma cidade não só por causa do estímulo às paixões, mas também porque altera a sua rotina das pessoas ao promover mudanças em parte da estrutura da cidade. Nos parágrafos 100 ao 104 Rousseau faz um inventário de mudanças causadas por um estabelecimento desse porte. Relaxamento do trabalho, dado que um divertimento muito solicitado colocaria as pessoas em estado menos próprio a voltar ao exercício dos seus deveres, fora o tempo perdido repercutindo o que foi visto ou o que se espera de certa peça. Junte-se a isso o aumento das despesas, pois é preciso pagar o ingresso e vestir-se adequadamente para a ocasião. Entre os comerciantes, é de se esperar aumento do preço das coisas vendidas para poder dar conta desses novos gastos envolvendo a frequência dos espetáculos, sem contar o aparecimento de novos impostos devido à construção de estradas e iluminação pública. Essa argumentação de cunho econômico, pouco ou nada ligada à religião é um dos pontos originais da crítica rousseauiana.

O luxo, ligado à desigualdade, acaba difundindo-se em uma atmosfera pomposa, intensificando o problema envolvendo o conflito entre interesse particular e geral. Ressalto que, nessa etapa da argumentação, não interessa precisamente que tipo de espetáculo está em questão, porque apenas pela mudança de comportamento causada pelo estabelecimento de um edifício da magnitude de um teatro público já estaríamos diante de algo prejudicial. Se os espetáculos não forem problemáticos em si mesmos, mais uma concessão feita pelo texto, seria preciso levar em conta o povo para o qual ele é direcionado.

Dessas novas reflexões, o parágrafo 108 extrai uma conclusão contrária àquela evidenciada no parágrafo 19, a saber, “*quando um povo é corrompido, os espetáculos são bons, e ruins quando o povo é bom.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 140). Procura-se, portanto, na situação particular de Genebra o que resultaria do estabelecimento de um teatro do tipo francês (1967, p. 183).

Depois de algumas digressões importantes, mas sobre as quais não me deterei, por exemplo, sobre o estatuto das mulheres, inicia-se o segundo movimento da última parte da obra no parágrafo 162, cujo início se dá com a frase: “*se fiquei tanto tempo nos termos gerais da proposição geral (...)*”.<sup>120</sup> A proposição geral gravitou em torno do princípio de agradabilidade e do caráter não moral do teatro francês, agora é hora de analisar mais detalhadamente o caso genebrino. É em termos de comparação com Paris que o texto vai elaborando o insucesso de se instalar um teatro em Genebra.

A sua pequena população e a pouca média de público que disso resultaria, a tomar o exemplo de uma cidade populosa como a capital da França, que contava com apenas três teatros oficiais, faria desse tipo de espetáculo algo oneroso e pouco lucrativo para a trupe teatral. O fato de que os genebrinos eram muito ocupados, sem luxo, são aspectos igualmente levantados como responsáveis pelo iminente insucesso dessa empreitada. Rousseau se interessa menos pelas disputas religiosas do que por aspectos econômicos e sociais particulares aos genebrinos. A cidade teria, vale dizer, os círculos, associações formadas por cerca de quinze homens que se encontravam regularmente para conversar, beber e fumar, divertimento que para Rousseau seria mais próprio aos genebrinos.

O que me importa esclarecer no momento é que Rousseau está tentando colocar d’Alembert contra si mesmo. Nós vimos como o verbete ‘Genebra’ manteve um tom predominantemente elogioso em relação à cidade. Ora, talvez o progressismo dos genebrinos em questões sociais fosse devido justamente ao

---

<sup>120</sup> A posição de Rousseau em relação às mulheres e aos atores, na *Carta a d’Alembert*, pode ser sumarizada em boa parte como a reprodução de preconceitos de época. Entretanto, como aponta Pierre Frantz, no artigo *Rousseau et l’acteur*, o gosto pessoal ou preconceitos que o autor venha a ter em relação aos atores não coloca em questão a economia geral da sua crítica ao teatro (2014, pp. 17-29). Me detive nesta tese no que a crítica ao teatro tem de filosófico e como ela pode ser conectada aos princípios do sistema filosófico de Rousseau.



seu caráter rígido em relação ao luxo e divertimentos como o teatro francês. Talvez fosse difícil manter uma constituição saudável, tão elogiada por d'Alembert, alterando os costumes da população com a instituição de um divertimento desse porte. Seja pelas coisas representadas, pelos indivíduos representantes ou apoiado em aspectos econômicos a decisão é a de que o teatro francês deveria permanecer fora dos muros da capital calvinista.

## CAPÍTULO 4

### A FESTA ENQUANTO FUSÃO DOS DOMÍNIOS ESTÉTICO, POLÍTICO E MORAL

A constituição do homem é obra da natureza, aquela do Estado é obra da arte. (ROUSSEAU, *Contrato social*, L. III, Cap. XI, p. 424).

O uso da noção de festa e jogos é um constituinte essencial do pensamento educacional, moral e político de Rousseau. Ademais, é imprescindível na economia do texto da *Carta a d'Alembert* porque a festa cívica é a versão ideal dos espetáculos. Tratar das formas de espetáculo elogiadas pelo filósofo genebrino e explicitar suas manifestações possíveis torna-se fundamental para o encerramento desta investigação. Veremos como o liame cívico em parte formalizado a partir do pacto social é reforçado pela reunião festiva. Isso se dá porque a associação política não mantém sua unidade simplesmente pela obediência à lei e à autoridade estatal, mas também pela concórdia de ordem afetiva, resultado do espírito de solidariedade instaurado pela festa cívica e jogos públicos. Buscarei, nesta etapa da tese, defender o estatuto normativo ou ideal desses espetáculos.

Uma festa pode ser sagrada, laica, improvisada, coreografada, pode também ser privada ou com teor cívico. Ela pode ainda ser do tipo campestre, reunindo uma pequena comunidade ou algo capaz mobilizar toda a nação: trata-se, em suas variantes, essencialmente de uma solenidade ou regozijo, por vezes, os dois, capaz de interessar algumas pessoas, uma cidade inteira ou todo um povo. Analisarei quatro formas elogiadas por Rousseau, a saber, os jogos públicos, a festa republicana ou cívica, a campestre e também aquela que pode ser classificada como particular. Para tanto, leremos algumas passagens de obras como as *Considerações sobre o governo da Polônia*, a *Nova Heloísa*, os *Devaneios de um caminhante solitário* e a *Carta a d'Alembert*.

O estatuto da festa no esquema teórico de Rousseau diz respeito aos princípios do direito político, do plano normativo. É verdade que o filósofo genebrino admite no parágrafo 210 da *Carta a d'Alembert* a entrada de um teatro do tipo francês com conteúdo republicano em Genebra. Todavia, é preciso

manter atenção na estratégia retórica empregada, pois estamos diante de uma concessão de tipo polêmica. Caso os genebrinos já tenham atingido um nível de corrupção em relação ao qual não podem mais prescindir de um teatro, somente aí seria interessante que se instale uma companhia desse tipo, ou seja, que aborde temas preferencialmente republicanos, contando com heróis genebrinos atuando em enredos elaborados por autores genebrinos (1967, p. 225). Rousseau chega a conclamar Voltaire para escrever peças para o público de sua cidade natal:

Que o senhor de Voltaire se digne a compor para nós tragédia com base no modelo de *A morte de César* ou o primeiro ato de *Brutus*, e, se nos for preciso absolutamente um teatro, que ele se engaje a preenchê-lo sempre com seu gênio e a viver fazendo jus às suas peças (ROUSSEAU, 1967, p. 227).

O teatro republicano, porém, não é o espetáculo ideal para um República. O seu emprego aqui faz parte de uma concessão: “se é preciso absolutamente um teatro”, isso significa que já estamos afastados da norma ou do ideal. O argumento, portanto, se desenrola de maneira a estabelecer uma condição, a saber, se Genebra já for corrompida, somente aí aceita-se um teatro. Nesse caso, que seja um divertimento de tipo nacional, porém, mesmo se utilizar heróis genebrinos, como Berthelier ou Lévrery, citados na obra, existirão inconvenientes difíceis de serem contornados. Quanto a essas pessoas, sua pouca excelência política não saberia ser admirada pelos espectadores (1967, p. 225-226). Quem seriam, ademais, os vilões dessas histórias, se pergunta Rousseau, antigos inimigos com quem os genebrinos estariam em uma situação agora pacífica e de cordialidade? Esse é ainda mais um problema a ser enfrentado, caso aceitem a introdução desse tipo de espetáculo (1967, p. 226). Mesmo no interior do que é uma concessão os problemas continuam surgindo.

Já tive ocasião de apontar como Genebra é idealizada na *Carta a d’Alembert* e ainda como essa perspectiva nos ajuda a entender as características de uma cidade saudável do ponto de vista dos princípios do direito político. Temos menos uma descrição acurada do que o estabelecimento de um exemplo tirado do âmbito normativo. Em alguns momentos, contudo, Rousseau apresenta uma visão realista da cidade, e concede que já se

encontraria nela corrupção em estágio avançado, além de comentar quais seriam as estratégias mais eficientes diante disso. Nessa linha, nos parágrafos 196 e 197 pode-se perceber como, para o autor, os costumes dos genebrinos se inclinariam visivelmente em direção à decadência ao tomar emprestado o maneirismo parisiense, deixando de lado a rusticidade dos costumes antigos (1967, p. 212-213); e no parágrafo 213 Rousseau se pergunta: “*nossa cidade é tão grande, o vício e a ociosidade já fizeram nela tal progresso que ela não pode mais, de agora em diante, subsistir sem espetáculos?*” (ROUSSEAU, 1967, p. 230). Estar em uma situação em que não se pode prescindir de um espetáculo do tipo francês conecta-se a aspectos como ociosidade, vício e tamanho da cidade. Gostaria ainda de chamar atenção para uma carta endereçada a Moulthou, em 1760, não utilizada pelos comentários sobre nosso tema. Nela, a idealização de Genebra é completamente desfeita na medida em que se defende que a cidade já estava excessivamente corrompida. Diante disso, o filósofo genebrino não hesita em estabelecer o veredicto mais coerente em relação aos seus princípios:

Não temos mais ilusões, Senhor; estava errado na minha *Carta a d’Alembert*. Não acreditava que os progressos eram tão grandes nem nossos costumes tão avançados. Para nossos males agora não há remédio, não temos necessidade senão de paliativos, e a comédia é um. (citado por GOUHIER, 1983, p. 145).

Frente ao avanço da corrupção, força diante da qual não se pode simplesmente lutar para que seja aniquilada, acabam-se as ilusões: restam apenas paliativos, isto é, empregar o próprio mal para tentar refrear a degradação dos costumes. Lemos no Prefácio a *Narciso* a manifestação da mesma perspectiva do tipo antiofídica que detecta no teatro o último recurso de uma sociedade corrompida que retoma, agora enquanto remédio, aquilo que foi causa da corrupção:

Mas quando um povo já se corrompeu até um certo ponto, tenham as ciências participado disso ou não, será preciso bani-las ou se preservar delas para torna-lo melhor ou impedi-lo de tornar-se pior? Essa é outra questão em relação à qual eu me declarei favorável à negativa. Pois, primeiramente, uma vez que um povo corrupto jamais volta

à virtude, não se trata mais de tornar bons aqueles que não mais o são, porém, de conservar assim aqueles que têm a chance de sê-lo. Em segundo lugar, as mesmas causas que corromperam os povos servem algumas vezes para prevenir uma corrupção ainda maior (...) Desse modo, as artes e as ciências, depois de terem feito os vícios eclodirem, são necessárias para impedi-los de tornarem-se crime, cobrindo-os de um verniz que não permite que o veneno se evapore tão livremente. (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 972).

É a conjugação entre o âmbito normativo e a circunstância que pode nos ajudar a compreender o movimento capaz de permitir tanto a crítica quanto a apologia do teatro. No que diz respeito à tragédia republicana, importa notar que ela pode ser empregada como divertimento uma vez que a corrupção já tenha se difundido em Genebra, o que sinaliza suficientemente bem como não se trata de um divertimento do tipo ideal. Lembremos que além do conteúdo e dos representantes, a própria estrutura do teatro francês com o chamado palco à italiana seria prejudicial para a igualdade e liberdade. Desde a entrada exclusiva aos pagantes, a diferença de preço dos assentos, até a cisão fundamental, decisiva, entre quem assiste de modo predominantemente passivo (a audiência) e sobre quem estão todos os olhares, aquele que fala (o ator), temos elementos capazes de criar um ambiente de diferenciação e distanciamento afetivo, o que promove a degenerescência do corpo político.

Voltaire dirá no Prefácio à tragédia intitulada *Tancredo*, citado por mim anteriormente, que a arte da tragédia é aquela pela qual os franceses mais se distinguiram. Seria, ademais, no teatro que a nação se reuniria, que os jovens iriam tomar lições de sabedoria e que os estrangeiros iriam aprender o francês. Está claro como essa arte servia para transmitir aos outros povos uma série de valores caros aos franceses. Vale ressaltar aspectos tais como a reunião das pessoas, o caráter pedagógico da cena teatral e a exportação dos valores: três ideias importantes que balizam a defesa do teatro em Voltaire (1763, p. 5). Na letra de Rousseau, em uma reviravolta retórica, os termos são invertidos no que concerne sua valoração. Não teríamos reunião, mas separação, enclausuramento, a exportação de valores franceses não seria algo bom, pelo contrário, motivo legítimo de receio para as outras nações e, pedagogicamente,

o teatro francês teria valor positivo apenas para o público parisiense. Contra a posição de Voltaire, Rousseau diz no parágrafo 13:

Acredita-se se reunir no espetáculo, e é lá onde cada um se isola; é lá que se vai esquecer seus amigos, vizinhos, próximos, para se interessar por fábulas, para chorar as infelicidades dos mortos e rir às expensas dos vivos” (ROUSSEAU, 1967, p. 66)

O teatro reúne, mas apenas superficialmente, por sobreposição de interesses, formando não um povo coeso, porém, uma multidão em constante rivalidade. Não se trata de uma reunião cujo resultado é a consolidação do povo enquanto unidade. Na verdade, o teatro francês reforça um sentimento de particularidade, exclusividade e, mais do que isso, esses problemas são ligados ao modo como se estrutura o palco à italiana, dentro de um prédio que mesmo os defensores do teatro criticavam a estrutura por ser parecida com a de uma prisão. Lá onde se separavam as pessoas pelo poder aquisitivo e também pelo poder de fala. Problemas que a festa pública consegue evitar, e esse é um dos motivos pelos quais é esse o tipo de espetáculo ideal para uma República.

A apologia da festa cívica faz parte do último movimento da *Carta a d'Alembert*. Minha intenção, porém, não é me centrar especificamente no parágrafo 217, onde tem início a apologia da festa, mas fazer um panorama do tema em Rousseau. O princípio responsável por dirigir a festa, seja a cívica, os jogos públicos ou ainda a festa particular é o de reforçar, cada uma a seu modo, o liame intersubjetivo, por meio do estreitamento dos laços cívicos ou familiares. Mais precisamente, por meio de um processo de generalização das vontades, como será visto adiante. Não é, portanto, fortuita a importância da festa cívica ou jogos públicos no esquema político do autor. Com efeito, o *Contrato social* afirma algo que permite a minha interpretação: o que generaliza a vontade é menos o número de vozes uníssonas de um grupo em favor de algo do que o interesse comum capaz de uni-las (1964, t. III, L. II, Cap. IV, p. 374). É justamente isso o que a festa faz, principalmente a cívica, dado que movimenta a maior parte do povo em uma reunião capaz de fortalecer a coesão da comunidade, a partir de um laço que é compreendido como solidário, precisamente quando cada um se vê e se ama nos outros (1967, p. 234): o que temos aqui é a condução

politicamente saudável de uma paixão como o amor-próprio. Processo que, além de ser um espetáculo, fomenta o respeito pelos valores divididos pela comunidade, evidenciando, para o que me interessa mais profundamente, como o vínculo social também toca essencialmente o nível da afetividade, o da estética e não apenas uma relação jurídica ou de costumes pautada pela observação das leis estabelecidas.

Nesse sentido, pode-se dizer sem risco de exagero a respeito de todas as formas de festa defendidas por Rousseau que elas são sumamente importantes de um ponto vista político e social, e por isso merecem atenção especial do legislador. Essa interpretação se apoia, por exemplo, no início da apologia da festa republicana, no parágrafo 217 da *Carta a d'Alembert*. Nessa passagem, após criticar contundentemente a ideia de estabelecer um teatro do tipo francês na cidade genebrina, declara-se de modo imponente: “*O quê! Não serão necessários espetáculos para uma República?*” (ROUSSEAU, 1967, p. 233). A resposta é enfática e, ademais, positiva. O adversário das artes se torna o defensor de certo tipo de arte, uma forma aperfeiçoada, politicamente benéfica. A política enquanto reino da convenção vem em ajuda dos males suscitados pelo conflito de interesses particulares, resultado da agregação social.

Caso eu tentasse defender que a festa ideal, para Rousseau, é o substituto do teatro, arte universalmente desejada, espécie de força regenerativa capaz de atualizar a unidade perdida do estado de natureza, estaria indo de encontro a tudo o que defendi até aqui. Já vimos como de um ponto de vista particular, histórico-efetivo, não se trata de instituir o sumo bem, mas o que é melhor para a ocasião, tentando aliar o que a justiça prescreve com o que é mais oportuno. Veremos agora alguns tipos de espetáculos, frutos da arte aperfeiçoada, cada um bom para o seu propósito e apropriado para certo perfil social. Essa multiplicidade de formas pelas quais um espetáculo pode se apresentar também não deve nos surpreender, até mesmo porque foi analisado anteriormente o modo como a noção de espetáculo em Rousseau está a serviço de um uso altamente plural, podendo ser tanto negativo quanto positivo, terrível ou agradável, algo capaz de atrair muitos ou apenas poucas pessoas. Não é, portanto, correto classificar o filósofo genebrino como se fosse um adversário dos espetáculos, pois ele é na verdade um defensor ferrenho de algumas de



suas manifestações, aquelas que não apresentariam os mesmos problemas do teatro francês.

De um ponto de vista social, a reunião caracterizada pela festa cívica tem o poder de tirar a ênfase do espetáculo da divisão social e desigualdade financeira. Isso acontece quando instaura temporariamente um nivelamento entre os membros participantes. Não se trata, portanto, de uma relação entre governante e governado, entre rico e pobre ou ainda entre opressor e oprimido, mas entre cidadãos ou membros de uma comunidade. Essa relação é, interessa notar, essencialmente afetiva. A falta de exclusividade é uma característica fundamental, pois a estrutura de uma festa pública favorece a igualdade, dado que não conta com uma cisão muito rígida entre espectador e ator: todos participam a partir de um registro comum, palco público ao ar livre realizado na ocupação de uma praça ou no interior de uma família.

No caso dos jogos públicos veremos como há, sim, desigualdade, e ela é mesmo premiada, mas se trata do único tipo de desigualdade considerada natural, ou seja, pautada em critérios como diferença de idade, robustez, saúde, agilidade corporal ou pensamento rápido, e não em qualidades factícias fundadas em riqueza ou poder político. Essa distinção entre uma desigualdade natural e uma moral ou política de tipo convencional porque consentida pelas pessoas é exposta logo no segundo parágrafo do segundo *Discurso* (1964, t. III, p. 131).

Ainda sobre a estrutura da festa pública, mesmo os defensores do teatro francês assentiam que os espetáculos dos antigos, ao ar livre, eram mais grandiosos do que aqueles vistos em Paris. Algo que fica claro quando se lê os verbetes enciclopédicos relacionados a festas religiosas ou pagãs, como ‘Bacanaís’, ‘Saturnais’, ‘Festa da corte’ ou ‘Festa da cidade’. Como regra geral, considera-se nesses verbetes o modelo antigo como imponente, realizado que era ao ar livre, daí o motivo por sua preferência em detrimento dos teatros franceses setecentistas, que são comumente comparados a uma prisão<sup>121</sup>. No verbete ‘Espetáculos’ da *Enciclopédia*, assinado por Jaucourt, afirma-se que a decoração dos espetáculos setecentistas era muito mesquinha e que os lugares

---

<sup>121</sup> A leitura desses verbetes foi feita a partir da sugestão de um interessante artigo escrito por Jean Ehrard, *Le Lumières et la fête* (1975).

onde eles eram realizados possuíam entradas semelhantes às de um cárcere, oferecendo uma perspectiva ignóbil. Diderot, por sua vez, emprega a mesma imagem da prisão para caracterizar o teatro francês em uma anedota ficcional presente no segundo dos *Entretiens sur le fils naturel* (2005, p. 109). Rousseau, no parágrafo 132 e 217 da *Carta a d'Alembert*, recorre mais uma vez à analogia prisional, adjetivando o aspecto exclusivista da arquitetura das casas de teatro como um antro obscuro que mantém as pessoas temerosas e imóveis, mas também em silêncio, cujo aspecto se apresenta tal qual uma prisão, com pontas de ferros, grades e soldados: “*imagens aflitivas da servidão e desigualdade.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 233). Apresentado o panorama, exploremos agora mais detidamente cada uma das quatro formas de festas elencadas anteriormente.

#### 4.1 JOGOS E EXERCÍCIOS PÚBLICOS: ESPETÁCULO DE CONCORRÊNCIA E EMULAÇÃO

E quanto a mim, considero os jogos Olímpicos como um dos meios com os quais se conseguiu, por mais tempo, conservar na Grécia o amor pela liberdade (ROUSSEAU, *Fragmentos sobre a história antiga*, 1964, t. III, p. 550).

Rousseau fala de jogos e exercícios principalmente nas *Considerações sobre o governo da Polônia*, mas também na *Carta a d'Alembert*. A análise desse tipo de solenidade pode nos ajudar a matizar como o princípio teórico se liga à circunstância. Dentre as recomendações para o povo polonês está a realização de muitos jogos públicos, momento em que a pátria pode contemplar seus filhos se apresentarem diante dela. O país perfazia no século XVIII, importa dizer, uma aristocracia, composta por uma nobreza que detinha poder político, quadro pressuposto por Rousseau, não havendo a pretensão de fazer uma reforma radical e de ordem democrática nessa forma de governo. Para a nação polonesa, cuja estrutura era diferente daquela encontrada na França, havia possibilidade de abolir espetáculos ainda não enraizados como os entretenimentos típicos da corte, os teatros e óperas: “*tudo o que efemina os homens, que os distrai, os isola, os faz esquecer a pátria e seu dever.*” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 962). Atividades em relação às quais Rousseau demonstrou maestria.

Já sabemos que não haveria uma forma universalmente boa de lei, de governo e nem de espetáculo. Desse modo, seria preciso inventar alguma festividade que fosse própria à nação. Esse aspecto de *criação* de certo tipo de festa é essencial, pois o termo bem mostra o aspecto artificial dessa reunião, manifestada por jogos ou festas cuja condução é feita alinhada às características do povo para o qual são apresentados: “*é preciso que se divirtam na Polônia mais do que nos outros países, mas não da mesma forma*”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 962). A Polônia não era uma República como Genebra e por isso a sugestão mais detalhadamente oferecida não é a da festa pública, porém a dos jogos públicos. Mais do que isso, no caso desse tipo de espetáculo não é a igualdade entre os membros do corpo político que é buscada, mas a valorização de cada um frente aos outros concidadãos dentro do seu registro social.

O princípio ou o ideal é sempre fortalecer o liame cívico, mas nesse caso a circunstância sócio-política dos poloneses, uma aristocracia, faz com que Rousseau, revestido da função de legislador, sugira que as classes sociais estejam definidas com zelo e com todo o povo presente nos jogos, para preservar a estrutura aristocrática. O clima de rivalidade, nesse contexto, faz com que os indivíduos acabem unindo-se pelo amor à pátria e vontade de ser bem quisto diante dos outros. A ideia é a de que os interesses mesquinhos, de ordem privada, cedam lugar ao sentimento de bem comum, e a estratégia usada é a de conduzir o amor-próprio para o amor pela comunidade ou da sua esfera social. A presença do olhar, de ser observado, é intensa e bem mostra o aspecto espetacular desse evento.

Nesses jogos, continua Rousseau, a jovem nobreza mostrará seu valor, pois sua importância social deve ser proporcional às suas habilidades físicas e capacidade de liderança, pois não se trata simplesmente de ocupar as pessoas, mas de torná-las robustas e ágeis, de fazer com que a classe comandante seja moldada para ocupar essa função de modo legítimo. A circunstância, aqui representada pelas características sociais e os costumes dos poloneses, é prestigiada em mais de um momento. Como eles eram conhecidos por suas habilidades junto aos cavalos, são os jogos hípicas e corridas os espetáculos sugeridos para eles. Dessa forma, os poloneses não só se entreterão, mas também estabelecerão uma relação de concorrência e emulação entre a nobreza

e o resto do povo (1964, t. III, p. 963), aspecto capaz de tornar essa atividade tanto agradável quanto útil. Estamos diante de uma festa, formada por jogos solenes ou ainda exercícios regulares para os jovens cuja apresentação deve ser pública, com a presença do povo, para que desde a infância os indivíduos desejem atingir o valor exigido pela pátria: por isso a ideia de emulação e concorrência, cujo resultado é o de buscar sempre a aprovação pública, não por causa de critérios como o de riqueza ou poder político, mas quanto às habilidades físicas, para ficar com um exemplo. O efeito disso é estreitar o liame cívico, ponto fundamental para a preservação da sociedade.

Os jogos e exercícios são instituídos pelo legislador e o ajudam a alterar a alma humana, de maneira a ser moldada para a vida no interior de um corpo político. Nesse caso, o amor-próprio e a vaidade são vinculados à pátria a partir da ideia de honra e valorização pública. Rousseau, em um texto pouco requisitado pela literatura secundária, intitulado *Paralelo entre as Repúblicas de Esparta e de Roma* afirma claramente que

Eles estabeleceram ambos muitos espetáculos, assembleias e cerimônias. Muitos colégios e sociedades particulares para engendrar e fomentar entre os cidadãos esses doces hábitos e esse comércio inocente e desinteressado que formam e nutrem o amor pela pátria. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 542).

Devemos, muito provavelmente, entender ‘eles’ como fazendo referência a Licurgo, legislador de Esparta e Numa, rei romano. Rousseau nutria por eles forte admiração e concordava em relação à importância do estabelecimento de festas, cerimônias e assembleias. Fica evidente como parte essencial da função do legislador é criar, por meio do espetáculo, um ambiente caracteristicamente afetivo, a partir do qual a política pode assegurar sua capacidade de manter a coesão social. A estratégia pela qual se molda os indivíduos, como eu já afirmei, é uma forma de arte aperfeiçoada capaz de corrigir ou evitar o crescimento do espírito de egoísmo e impedir que o interesse privado prevaleça sobre o interesse comum: “*todo verdadeiro republicano deve beber junto com o leite da mãe o amor pela pátria*”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 966). A vaidade não deixa de existir, porém, ela se concentra no que de mais ou de menos o indivíduo pode fazer em benefício do bem de todo o povo, ou seja, do soberano.

Também para Genebra, na *Carta a d'Alembert*, são sugeridos jogos e competições públicas, contudo, por causa de suas afinidades particulares são atividades aquáticas, como corridas de barco, mas também competições de ginástica, luta, corrida e lançamento de disco as atividades capazes de exercitar o corpo e promover disputas na quais os cidadãos se esforçam por se mostrar valorosos diante da pátria. Espetáculos, enfim, cuja finalidade é ajudar a incutir nos jovens o sentimento de amor pela pátria e admiração pelos competidores mais habilidosos.

Note-se que o aspecto mimético dessas práticas é utilizado de modo benéfico para o Estado: imitar ações valorosas para construir esse tipo de sentimento e determinação em si mesmo. Observe-se, mais uma vez, que a desigualdade premiada não é fundada na imaginação por meio de critérios factícios como o de riqueza, mas sim em uma desigualdade do tipo natural, pautada em critérios prioritariamente físicos.

Uma paixão como a vaidade pode ser estrategicamente colocada para atingir esse objetivo, pois pode ser empregada com o intuito de ser satisfeita a partir do reconhecimento dos outros membros da comunidade, já uma paixão como o egoísmo, por ser excessivamente voltada para o âmbito particular, dificilmente poderá ser utilizada para uma finalidade política cujo fim é a utilidade pública.

#### 4.2 A FESTA CAMPESTRE

No caso da análise da festa campestre o nosso texto base será a *Nova Heloísa*. É na Carta VII da Quinta Parte onde encontra-se uma descrição do que pode ser entendido como um espetáculo benéfico tanto pela utilidade quanto pela satisfação proporcionada. Trata-se das Vindimas, período de colheita da uva, tempo de festas e atividades em conjunto cuja duração era de aproximadamente dezesseis dias, acontecimento descrito na obra pelo personagem Saint-Preux. Como a festa da colheita mescla-se ao trabalho a sua utilidade é marcada do início ao fim: “*O trabalho no campo é agradável de ser considerado, e não há nada de muito penível nele, mesmo para excitar a compaixão. O objeto de utilidade pública e privada o torna interessante.*”

(ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 603). Mais uma vez, a intenção é a de alcançar algo compreendido como a utilidade, nesse caso, pública e privada.

O início das atividades da colheita da uva é marcado no texto pelo bom augúrio da natureza, e a imagem do nevoeiro se dissipando lentamente no início da aurora é aproximada a uma espécie de cortina de teatro que desvelaria aos olhos um espetáculo charmoso (1964, t. II, p. 604). Pode-se dizer também que essa cortina do palco da natureza promove a abertura de um espetáculo puramente humano, orquestrado pelo senhor de Wolmar. A metáfora teatral, a essa altura da nossa investigação, não deve surpreender e nem passar despercebida. O trabalho de colheita que será descrito enquanto prática humana passível de uma abordagem sociológica é em sua essência artificialidade: é arte, e nesse caso, aperfeiçoada. Não estamos no reino da natureza, ainda que ela seja, por assim dizer, um modelo no horizonte, porém, uma vez que o nevoeiro se esvai aqueles que são mobilizados no espetáculo são as pessoas enquanto indivíduos socializados, a partir de convenções.

Nessa festa sintetizam-se, é preciso ainda dizer, os princípios da estética rousseauiana, a saber, a aliança entre o belo e o bom, e nas Vindimas soube-se, com efeito, juntar o útil ao agradável, o que perfaz a excelência dessa ocupação. Mais do que isso, durante as etapas de sua realização *“todos vivem na maior familiaridade, todo mundo é igual, e ninguém se esquece.”* (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 607). É importante sublinhar que temos aqui a união entre o prazer e o cumprimento senão do dever cívico de uma obrigação vinculada ao trabalho, uma relação propriamente afetiva.

Mesmo que seja afirmado que ‘todo mundo é igual’, não há, é verdade, igualdade total entre os participantes. Todos sabem quem são os chefes e quem são os empregados, seja os da casa ou aqueles contratados para ajudar nos trabalhos da colheita. Assim, a relação hierárquica não é abolida, mas ela é suavizada pela reunião marcada por alegria e contentamento, consequência da mistura entre os diversos estados sociais em um ambiente de familiaridade. Se a sensação de igualdade é ressaltada, isso não acontece pela ausência de divisão social, falta de obediência de uns em relação aos outros ou ainda pelo fim da autoridade (Wolmar é o chefe indiscutível), mas por não haver constrangimento ou opressão em relação ao estado de cada um, pela ausência

de constrição, fruto da generalização afetiva efetuada pelos participantes. Como isso acontece? Responder a essa pergunta é aprofundar a interpretação segundo a qual a festa é uma forma de arte aperfeiçoada com uma finalidade essencialmente política.

Saint-Preux afirma que o processo de colheita era marcado por um contentamento geral [*allégresse générale*] que parecia tomar conta da face da terra (1964, t. II, p. 604). A exaltação do que é relatado comporta alguns exageros. Com efeito, essa alegria, por ser grande e difundida dá a impressão de que o seu alcance é tão amplo quanto a satisfação dos que a gozam, porém, ela está longe de tomar conta da terra, e diz respeito somente aos participantes das Vindimas. Portanto, quando se diz, ‘face da terra’, estamos diante de uma expressão hiperbólica. Rousseau se vale de uma metáfora caracterizada pela hipérbole porque tenta dar vazão à força do sentimento que ele procura incutir à imagem.

Rousseau parece ser mais preciso quando fala em ‘contentamento geral’. Assim como a festa pública, o trabalho nesse caso consegue participar, como veremos com mais detalhes, de modo privilegiado na elaboração do liame social. A festa das Vindimas, na sua atualidade, consegue fazer com que as vontades dos que a compõem se generalizem e alcancem um alto grau de comunhão ou, se quisermos, comunidade: é pela formação de uma unidade afetiva no interior de uma totalidade composta pelos participantes que surge a impressão de que o contentamento preenche toda a terra porque ela é, de fato, geral.

Os indivíduos, no ato da festa, formam um todo, espécie de corpo coerente porque a partilha do amor é igual. A festa é útil, pois diz respeito ao trabalho de colheita, mas é agradável, tudo se faz com zelo e alegria (1964, t. II, p. 607). Os verbos escolhidos para descrever esse acontecimento são no mais das vezes cuidadosamente empregados e indicam tanto diversão quanto comunhão: ‘cantar’, ‘rir’ ou, por exemplo, ‘dançar’.

A generalização é ainda sinalizada pela forma como a narrativa é construída, de modo que o pronome francês neutro ‘on’ é exaustivamente utilizado nessa parte da obra. Assim, os verbos elencados anteriormente são conjugados sempre de modo não específico, sem caracterizar o agente: ‘canta-se’, ‘dança-se’, ‘come-se’ aparecem como que para caracterizar o fato de que a



comunidade se apresenta ela mesma justamente enquanto associação harmônica, ou seja, coesa. Escolha talvez mais apropriada do que se fosse ‘todos dançaram’, ‘todos cantaram’ porque ‘todos’ dá uma ideia quantitativa, de uma espécie de unanimidade substancial, especificada pela totalidade dos agentes quando, rigorosamente, a vontade geral não se liga necessariamente à vontade de todos, mas àquilo capaz de unir e traduzir-se como interesse comum.

Tanto no caso da festa quanto da vontade geral é o que há de comum, o substrato homogêneo que interessa, e não necessariamente a ideia de totalidade quantitativa. Termos como ‘todo mundo’ e ‘comum’, é verdade, aparecem na descrição e também ajudam a reforçar a ideia de comunhão, não exatamente de totalidade, mas de generalidade. Os substantivos corroboram essa perspectiva: ‘alegria’, ‘reunião’, ‘abundância’ e ‘assembleia’ fazem parte da descrição e apontam para intersubjetividade e comunicação facilitada, mas também para a ausência de signos intermediários que condicionam e circunscrevem a ação social em um registro de exclusividade. Isso não significa, como veremos, ausência de hierarquia ou transparência total.

Alguns dos elementos constitutivos desta festa estão presentes na formulação da festa primitiva, como a dança e o canto, mas agora participam de um emprego distinto. A narrativa aponta constantemente para o processo de generalização e não particularidade porque estamos falando da arte aperfeiçoada, no sentido de ser capaz de promover a criação de uma unidade social. Rousseau chega a dizer que essa doce igualdade restabelece a ordem da natureza (1964, t. II, p. 608). Vejamos esse ponto capaz de causar confusão. Em um famoso comentário sobre a festa campestre tal qual apresentada na *Nova Heloísa*, Jean Starobinski propõe que

a festa campestre, precisamente, oferece às belas almas um espetáculo que simula o *retorno* à inocência primeira. Elas sabem que nisso não há mais que uma ilusão: apenas, o resultado dessa ilusão é *aproximar* maravilhosamente a imagem da inocência idílica, a ponto de fazer crer que o fim encontra o começo e que ao termo da evolução moral a consciência pode mergulhar novamente na espontaneidade irrefletida da qual sua história afastou-a. Isso é uma ficção, um jogo simbólico, e não um verdadeiro retorno à origem. (STAROBINSKI, 2011, p. 129).

Michel Delon, em um artigo recente, *Le paysage comme spectacle*, defende como a festa das Vindimas narrada na *Nova Heloísa* consagraria a reconciliação do espetáculo com a natureza (2014, p. 222). No que concerne o comentário de Jean Starobinski, mesmo enquanto simulação ou ficção não parece ser uma inocência idílica ou retorno à inocência primeira o objetivo, o resultado ou mesmo o ensejo dessa reunião festiva. Ora, ela é fruto do artifício, forma de arte calculada para reforçar o liame afetivo dos participantes, portanto, a festa não é o substituto ou solução dos problemas levantados a partir do teatro francês, mas sim uma forma de espetáculo considerada politicamente saudável. Não temos em seu interior a redescoberta da unidade primitiva, ainda que ilusória, segundo a interpretação de Jean Starobinski. No caso da festa campestre de Clarens o seu resultado não é uma igualdade completa que consiga acabar com diferenciações sociais, que solape em suas bases a hierarquia de uma sociedade pautada por regras. Trata-se antes de impedir que as pessoas estejam oprimidas por sua posição social. O objetivo é, portanto, de uni-las em outro registro, o da afetividade, processo orquestrado minuciosamente pelos que estão no comando, como é o caso do senhor Wolmar. Quanto ao comentário de Michel Delon, talvez seja mais preciso afirmar que a festa das Vindimas promove a reconciliação do espetáculo com a arte e não com a natureza.

Não há nada no texto que nos permita efetivamente falar em ‘geração espontânea’ como quer Jean Starobinski (2011, p. 129), o que temos é uma coordenação inflexível que conduz os trabalhos nos vários dias em que se realiza a colheita da uva, organização que ninguém infringe (1964, t. II, p. 609). A inocência que ali reina não é a dos primeiros tempos, nem a unidade será absoluta como a do homem natural, o que se vê é uma espécie de desnaturação benéfica, promovida pela arte aperfeiçoada, pautada pela alegria, fraternidade, castidade e contenção de si. Subverte-se a unidade antropológica primitiva por uma outra unidade, construída pela socialização, instaurada pela criação de uma totalidade que, no caso das Vindimas, circunscreve-se pelas fronteiras de Clarens. É nesse perímetro que o termo ‘generalidade’ deve adjetivar o substantivo ‘alegria’. A unanimidade concretizada nas Vindimas dura tão

somente durante o tempo de sua realização, mas ajuda na socialização e construção de laços afetivos entre os indivíduos.

Não devemos entender a expressão ‘restabelecer a ordem da natureza’ em seu sentido literal. Acredito que ‘re-estabelecer’ seja menos trazer de volta do que estabelecer de outro modo, no caso, os critérios de socialização. De maneira semelhante, não devemos tomar como exata a afirmação de Saint-Preux segundo a qual a alegria promovida pela festa preenchia toda a superfície da terra. Vimos como essa imagem tenta acomodar o alto grau de satisfação que parece se propagar por tudo, porém, ela está presente apenas entre os que dividem desse sentimento.

Não há festa (arte) ou união que consiga voltar a formar aquela igualdade do estado de natureza, o absoluto numérico representado pelo homem natural. O próprio romance agora analisado nos ajuda a entender a afirmação conforme a qual a natureza seria restabelecida não como retorno, mas como instauração de algo novo, propriamente humano. Julie, por exemplo, quando Saint-Preux diz que no jardim administrado por ela, chamado de Eliseu, a natureza teria sido reconstituída, o adverte, com seu tom professoral, dizendo que esse processo foi fruto da artificialidade. Se a natureza parece dominar a paisagem, ela foi conduzida pelas mãos de Julie (Carta XI, Quarta Parte). Imagem eloquente em que, nesse jardim emblemático a arte esconde a arte, como apontou Jean-Philippe Gropserrin (2014, p. 239). Ora, o mesmo acontece no caso das Vindimas.

Se a ordem da natureza pode ser restabelecida é de modo artificial, fragmentado, no sentido de que as desigualdades foram enfraquecidas, de que a generalização atinge um alto grau entre os participantes da festa, capaz de fazê-los alcançar o que é comum, por meio da alegria, o compartilhamento do espaço e da afetividade. Não devemos nos esquecer de que não há, para Rousseau, sociabilidade natural, além disso, a razão humana se desenvolve apenas historicamente, pois no homem natural ela se encontraria em potência e, ao fim e ao cabo, a passagem do estado de natureza para o estado civil encerra, sem retorno, a ordem propriamente natural.

O pacto social e a formação do Estado dependem de convenções humanas e, portanto, do uso de nossa liberdade. São, nesse sentido, o resultado

da cultura e não produzem algo que seja essencialmente natural. Se a festa é qualificada como positiva é porque nela não temos um processo individualizante como no teatro, pelo contrário: o cantar, dançar e sorrir são elementos que não tornam o indivíduo, como na festa primitiva ou no palco à italiana, um protagonista diante dos outros, mas é uma maneira pela qual todos interagem entre si fortalecendo o liame afetivo. Isso acontece no preciso sentido conforme o qual o protagonismo se difunde entre todos os participantes.

Para finalizar essa questão, penso que não se possa falar, de modo literal, de um restabelecimento da ordem da natureza porque se trata da construção artificial de um liame de amizade, não obstante, capaz de unir a todos. Além disso, em uma leitura atenta dessa parte da *Nova Heloísa*, pode-se perceber que, na verdade, como já adiantei, a igualdade é apenas em aparência restabelecida. A divisão social é enfraquecida pela ausência de preferências ou exclusões, mas está longe de ser aniquilada. Reúne-se os diferentes estados ou níveis sociais em uma relação pouco opressiva, contudo, esses níveis sociais se preservam. Há uma ordem rígida responsável por coordenar os trabalhos da colheita e das recreações, cujo mandamento não é, repito, jamais infringido (1964, t. II, p. 609). Além disso, importa dizer a título de exemplo, caso alguém beba demais, nem por isso se interrompe a diversão, mas no dia seguinte essa pessoa será demitida (1964, t. II, p. 609). Não há, portanto, real igualdade porque cada um tem seu papel na estrutura organizacional, fazendo parte de uma cadeia de comando presidida pelo Senhor Wolmar, seguido pela virtuosa Julie, mas contando com a participação também de Saint-Preux e da Madame d'Orbe.

As vindimas são emblemáticas no que diz respeito ao modo como se organizam economia e ética na comunidade de Clarens, como mostra o artigo de Celine Spector, *Rousseau: éthique et économie: le modèle de Clarens dans la Nouvelle Héloïse* (2007). Para o que nos interessa mais profundamente, vale dizer que a organização da comunidade e, de modo privilegiado, a festa das Vindimas, constroem um contexto no qual são suscitadas paixões favoráveis à elaboração de uma identidade entre os interesses particulares, de modo que se neutralizam as paixões suscetíveis de conduzir ao conflito e rivalidade desses mesmos interesses: processo que é o objetivo último da administração

doméstica (2007, p. 32), mas também, pode-se dizer, da administração pública. Eis em sua formulação precisa a arte aperfeiçoada.

#### 4.3 FESTA PRIVADA

Nos *Devaneios de um caminhante solitário*, especificamente na *nona Caminhada*, fala-se da festa privada, tanto sua variante positiva quanto a negativa. Essa é uma festa diferente das outras até agora analisadas basicamente porque conta com a participação de um número bem limitado de pessoas, de modo que não se trata de mobilizar a cidade ou a nação.

A primeira forma que veremos é a deturpada, pautada pela ideia de chacota e desprezo pelos outros, assimilada em uma atmosfera de exclusividade e de exclusão, espetáculo tipicamente cortesão. O relato, de tipo pessoal, fala de uma época em que Rousseau morava nas *Chevrettes* e ainda se relacionava com pessoas ricas, dividindo com eles dos seus tristes prazeres, como ele diz (1958, t. I, p. 1092). Constatação que se liga ao desprezo e desigualdade que conduzem seus divertimentos.

A ocasião era o aniversário do senhor d'Épinay e estavam reunidos tanto a família quanto os amigos do aniversariante. Rousseau nos conta como havia toda a sorte de prazeres colocados a serviço da diversão dos convivas, prazeres adjetivados como barulhentos. Apesar da ideia de reunião festiva, não há generalização das vontades, mas apenas sobreposição, formação de uma pluralidade de caráter incoerente. Festins, jogos e fogos de artifício foram empregados para entreter, porém, essa multiplicidade em nada implicava em contentamento porque mais aturdiavam do que causavam regozijo. Termos como 'barulho' e 'aturdir' nos encaminham para um processo não harmônico de reunião intersubjetiva. O que mais interessa no relato foi quando, após o jantar, todos saíram da casa e iniciaram um outro tipo espetáculo, em uma alameda próxima à residência onde uma feira havia sido organizada.

Na feira vendia-se, entre outras coisas, pães, de modo que um jovem entre os participantes do aniversário teria decidido comprar alguns com a ideia de lançá-los para os camponeses pobres que estavam presentes nos arredores.

Formou-se uma pequena multidão de miseráveis a se precipitar, se bater e se empurrar para conseguir o prêmio sujo de lama. O prazer dos convivas foi tamanho que cada um comprou o seu pão para assim poder realizar a mesma ação, com a intenção de continuar o divertimento. O próprio Rousseau diz que também fez a mesma coisa, talvez em uma gesto mimético, entretanto, logo se incomodou em gastar dinheiro para que os camponeses se estropiassem na batalha pela busca por alimento, espetáculo humilhante, divertimento que se baseava em uma clara divisão de papéis: os que jogavam pão e os que se lançavam em direção a eles.

A ideia de exclusividade, de altos custos para promover a festa, mas também a de chacota e desarmonia estão claramente presentes. Nenhuma unidade é formada, não há unanimidade ou alegria que seja mesmo em aparência universalmente difundida. Os lugares são fixos, pautados em um critério financeiro. Rousseau, segundo conta, se afastou desse espetáculo da desigualdade tendo a oportunidade de coordenar outro tipo de diversão, dessa vez mais geral, ainda que limitada a algumas pessoas: “*Percebi entre cinco ou seis saboianos ao redor de uma jovem que ainda contava em seu inventário com uma dúzia de maçãs cativas das quais ela teria desejado se livrar*”. (ROUSSEAU, 1958, t. I, p. 1098). Os meninos desejavam as maçãs, mas sem poder comprá-las. Quanto à pequena vendedora, ela gostaria bastante de vendê-las para quem as pudesse pagar. Um quadro de desejos frustrados de ambos os lados se constrói nessa espécie de quiproquó cômico: “*essa comédia me divertiu por muito tempo*.” (ROUSSEAU, 1958, t. I, p. 1098). O espectador filósofo cansou de ser apenas observador dessa comédia social e resolveu intervir, coordenar um divertimento que conseguisse alcançar alguma generalidade. Assim, ele decidiu comprar as maçãs e entregá-las aos meninos, fazendo com que todos ficassem satisfeitos:

Tive então um dos espetáculos mais doces que podem lisonjear o coração de um homem, aquele de ver a alegria unida à inocência da idade se disseminar ao redor de mim, pois os espectadores mesmos ao vê-lo a dividiram, e quanto a mim, que promovia com tão pouco custo essa alegria, podia senti-la mais intensamente porque era minha obra. (ROUSSEAU, 1958, t. I, p 1092-1093)

O uso dos termos não deixa dúvida: estamos diante de um espetáculo hiperbolicamente nomeado de ‘o mais doce’, de tipo privado, no sentido de ser limitado a algumas pessoas, mas cuja característica é a de generalizar a alegria, difundi-la entre os participantes a partir da multiplicação do contentamento e minimização dos custos: mesmo quem apenas o contemplava estava em condições de experimentar dessa alegria. O emprego do olhar é importante e assenta a cena enquanto espetacular. O resultado é o de que se intensifica o contentamento porque essa festa não exigiu muitos gastos ou um complexo aparato para que pudesse alcançar o seu objetivo, apenas testemunhá-la era o suficiente. Esse ponto é importante: quanto menos o dinheiro participa, quanto menos intermediários se colocam entre os participantes e a elaboração do espetáculo, tanto mais íntima e disseminada será a alegria. Parece ser a mesma recusa de intermediário, vale notar, quando se fala de religião e da crítica à igreja, como bem mostra a famosa exclamação do Vigário de Saboia: “*Quantos homens entre mim e Deus!*”<sup>122</sup> Não se trata, no caso da festa particular, de reforçar o liame cívico, nem de celebrar a constituição física dos jovens aspirantes à cidadania por meio de jogos em que a emulação e a rivalidade serão estimuladas, mas sim regozijar-se com a difusão da alegria, inocente, pouco complexa por causa do seu caráter imediato.

Qual o balanço provisório dessas análises sobre essas formas de espetáculo? De um lado temos, em sua manifestação depravada, uma festa em que o prazer é o da chacota e o da exclusividade, de outro lado um prazer que pode ser adjetivado como natural unicamente na medida em que é baseado na inocência e na tentativa de dividir a alegria e não de particularizá-la. A festa das maçãs é a antítese do lançar de pães, contudo, a oposição não é entre a natureza e a cultura e sim entre duas formas de desnaturação, de relação social e, portanto, entre duas formas de cultura, uma positiva e outra política e moralmente negativa porque não reforça nenhum liame social ou cívico.

---

<sup>122</sup> Ainda que não seja o tema desta pesquisa, vale notar que o papel da religião civil é em alguma medida semelhante ao da festa ou jogos públicos. Com efeito, o ideal de religião civil é uma profissão de fé caracterizada cujos artigos são propostos pelo soberano com o intuito ou buscando um resultado específico: construção da sociabilidade, estreitamento do liame cívico a partir do compartilhamento de costumes fundamentais sobre os quais se apoiará o corpo político.



Rousseau ainda cita, na mesma *nona Caminhada*, mais um exemplo de festa privada, espetáculo inocente, sem muitos gastos, mas que consegue generalizar as vontades de tal modo que todos ficam contentes em um contexto afetivo-social em que não há exclusão ou opressão. Certo dia, após jantar com sua esposa, enquanto caminhavam, Rousseau e Tereza Le Vasseur passaram por cerca de vinte meninas acompanhadas por uma religiosa. Perto delas, havia um vendedor portando uma máquina que mediante pagamento permitia que a pessoa tentasse a sorte e pegasse certo número variável de guloseimas. As meninas estavam desejosas por brincar, mas nem todas tinham moedas para participar da brincadeira. Um obstáculo, pautado pelo dinheiro, se colocava entre elas e o divertimento. Nesse caso, fica claro como a exclusividade pode ser sinônimo de exclusão.

Após ter conversado com o vendedor e pago o suficiente para que todas as meninas pudessem brincar, iniciou-se um espetáculo de contentamento: *“Essa palavra espalhou em toda a trupe uma alegria que, sozinha, teria mais do que pago minha bolsa se eu tivesse empregado ela inteira para isso.”* (ROUSSEAU, 1958, t. I, p. 1091). Atentemo-nos aos termos: ‘espalhar’, ‘alegria’, ‘toda a trupe’, eles indicam brilhantemente o motivo pelo qual Rousseau valorizava um acontecimento como esse. Sem precisar despende muito dinheiro, preservando, portanto, a simplicidade, foi possível conseguir abolir o intermediário em forma de obstáculo para assim difundir a alegria e estabelecer uma comunhão entre os participantes desse espetáculo.

Tereza Le Vasseur sugeriu para quem havia ganhado muitos biscoitos que dividisse com as que haviam ganhado menos, o resultado disso foi o de que a festa se tornou ainda mais igualitária e a alegria ainda mais geral (1958, t. I, p. 1091). ‘Alegria geral’, escolha interessante de termo para um acontecimento que envolvia, se muito cerca de trinta pessoas. Novamente a ideia de generalização, que não significa precisamente universalidade, aparece para definir por qual motivo foi satisfatório e importante esse acontecimento. Não devemos entender geral como universal porque essa generalidade é circunscrita aos participantes da festa. ‘Alegria geral’ deve ser entendida como a felicidade própria a uma reunião festiva em que nem a opressão ou a desigualdade são as protagonistas, mas sim a multiplicação da alegria quando se divide o sentimento de partilha.

#### 4.4 FESTA CÍVICA OU REPUBLICANA

Haverá prazer mais doce do que ver um povo inteiro se entregar à alegria em dias de festa e todos os corações se iluminarem aos raios expansivos do prazer que passa de maneira rápida, mas intensa, pelas nuvens da vida? (ROUSSEAU, 1959, t. I, *nona Caminhada*, p. 1085)

A festa cívica, própria para as Repúblicas, é exposta enquanto manifestação de espetáculo, como já adiantei, no parágrafo 217 da *Carta a d'Alembert*. Não posso concordar com Lester Crocker quando afirma que por ser útil a festa pública não se caracteriza como espetáculo (1974, p. 14). Vimos, primeiramente, como o campo semântico do termo 'espetáculo' é amplo, podendo assumir uma acepção tanto negativa quanto positiva. Além disso, vimos também, sem mais detalhes, que a pergunta sobre a necessidade de espetáculos em uma cidade republicana é respondida de modo enfático e positivo.

Foram nas Repúblicas, diz Rousseau, que eles nasceram, e é nelas que ganharam brilho e um verdadeiro ar de festa. Afirmação emblemática pela qual vemos como é da arte política, gestada em boa parte pelo legislador, que o espetáculo nasceu. Que não se adotem, adverte o autor, os espetáculos do tipo francês, antros obscuros, reino da opressão e exclusividade, mais parecidos com prisões: “*Não, povos felizes, não são essas as suas festas! É ao ar livre, sob o céu que é preciso vos reunir e vos entregar ao doce sentimento de vossa felicidade.*” (ROUSSEAU, 1967, p. 233). Não são velas ao redor do palco que iluminarão essa reunião, mas o próprio sol. Não é em um edifício cujo acesso se dá por meio de ingressos, mas na praça pública onde se fará a festa, e o que será celebrado? Nada, se assim for desejado, quanto menos intermediários maior será a sensação de espontaneidade: um buquê instalado em uma praça já é suficiente porque, na verdade, o que importa é a reunião, construir uma atmosfera na qual se desenvolve a sociabilidade, empregar a arte para estreitar os laços, não para isolar as pessoas.

A distinção caracteristicamente teatral entre ator e espectador é como que abolida, ao menos na medida em que os participantes são também parte do espetáculo. Se Brecht propõe que se destrua a quarta parede do teatro, Rousseau parece sugerir que sejam abolidas as outras três. Nesse ponto, Rousseau está muito próximo do que é dito na *Encyclopédie*, no verbete ‘Legislador’, escrito por Saint-Lambert, quando ele propõe que nas festas cívicas as paixões sociais são excitadas para que se faça da coletividade, como aconteceria na Suíça, um povo de cidadãos. A ideia de alterar ou criar paixões sociais é extremamente importante para minha interpretação já que mostra como se trata, no caso da festa cívica, de uma arte do tipo aperfeiçoada, cuja criação é meticulosamente orientada para fortalecer o liame cívico, no que ela é ideal.

No final do livro, no parágrafo 230, encontra-se uma famosa nota a propósito de uma lembrança de infância de Rousseau, na praça do bairro Saint-Gervais, na cidade baixa, onde se protagonizou uma festa, simples, e em que as pessoas, sem um tema específico, apenas ocuparam o espaço público em um misto de contentamento e regozijo de sua condição de cidadãos:

O Regimento de Saint Gervais havia feito o exercício e, segundo o costume, jantaram por companhias. A maior parte dos que as compunham se reuniram depois do jantar na praça de Saint-Gervais e se colocaram a dançar todos juntos, oficiais e soldados, em torno de uma fonte (...) a combinação de quinhentos ou seiscentos homens de uniforme, se segurando pelas mãos, formando uma longa fila que serpenteava em cadência e sem confusão, com mil voltas, mil espécies de evoluções figuradas (...) tudo isso formava uma sensação bastante viva que não se podia suportar de sangue-frio. (ROUSSEAU, 1967, p. 248. Nota)

Diante disso, as mulheres, que observavam de suas janelas, desceram com as crianças. A dança foi suspensa para dar lugar a abraços, risos e carícias. A mesma ideia de concórdia que encontramos nas outras formas de festa, a mesma conjugação dos verbos: ‘dançar’, ‘cantar’, ‘sorrir’, enfim, um enternecimento e um contentamento gerais tomaram conta dos participantes. Nesse momento o povo é um, representando o ser moral criado pelo pacto social em uma espécie de *mise en scène* do corpo político que foi possível graças ao trabalho do legislador. Tudo se passa como se o povo neste momento se considerasse a si mesmo enquanto corpo moral, cada um ampliando o alcance

do seu amor de si para que se confunda com o conjunto do qual é parte. Aqui o olhar do outro, que na festa primitiva continha a capacidade de alienar é distintamente empregado porque a visibilidade pública é positiva politicamente, representa a preservação dos bons costumes.

Mais uma vez a noção de generalização aparece, corroborando minha hipótese de leitura política da festa como o processo por excelência de ampliação das vontades particulares. Rousseau acrescenta, algo capaz de gerar confusão, que a alegria pública e os verdadeiros sentimentos da natureza estão somente entre o povo. Isso significa que a festa é uma espécie de retorno à natureza? Acredito que não. A formação de um povo não é algo da alçada do natural, como vemos claramente ser exposto no *Contrato social*.

O soberano, cuja força se difunde pelo povo alcança uma verdadeira unidade, válida no interior da comunidade, mas que é criada pelas mãos do homem, na figura do legislador, e que é passível de se perverter caso o interesse particular se imiscua na forma, por exemplo, do desejo de dominação, opressão e desigualdade. Participar de uma comunidade significa cooperação mútua e é preciso que o interesse particular não se sobreponha ao interesse público. Se Rousseau usa o termo ‘natureza’ é apenas em sentido adjetivo, sem conteúdo propriamente metafísico. O povo, enfim, é uma criação factícia e não é fruto da natureza. Idealmente falando, o cidadão deve estar completamente imiscuído na vida pública, e é essa parte da função da festa<sup>123</sup>.

É como se o legislador, com a ajuda desse acontecimento, forjasse uma máscara, de ordem cívica, que deve se contrapor à máscara do egoísmo e do particularismo criando uma segunda natureza, fruto da arte. Mais uma vez nos encontramos entre duas formas de cultura, de desnaturação. Em Roma, como é dito no *Emílio*, não havia Caio nem Lúcio, todos eram romanos (2004, p. 11), aspecto que marca a assimilação do indivíduo ao conjunto do qual faz parte.

---

<sup>123</sup> No fragmento político intitulado *Da felicidade pública*, pode-se ler: “Tornai os homens consequentes em relação a si mesmos, sendo o que eles querem parecer e parecendo aquilo que são. Tereis colocado a lei social no fundo de seus corações, nos homens civis pela sua natureza e nos cidadãos por suas inclinações. Eles serão inteiros, serão bons, serão felizes, e sua felicidade perfeita se confundirá com a da República. Pois, não sendo nada senão por ela, eles não serão nada senão para ela (...) a família, mostrando seus filhos, dirá: é por eles que sou florescente. Em todo outro sistema haverá sempre no Estado alguma coisa que não lhe pertence, não fosse a vontade dos seus membros, e quem pode ignorar a influência dessa vontade nos negócios? Quando ninguém quer ser feliz a não ser por si mesmo não haverá felicidade para a pátria.” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 510-511).

Exploremos, para concluir este movimento da investigação, a ideia da festa enquanto processo de generalização das vontades em direção à vontade geral.

#### 4.5 FESTA COMO UMA OPERAÇÃO DE GENERALIZAÇÃO

A festa enquanto manifestação coletiva explicita realidades econômicas, mas também a estrutura social de certo povo e, quanto à posição rousseauiana, desvela sua sensibilidade estética. Primeiramente, como foi analisado, o lugar onde ela se dá não enfrentaria as mesmas dificuldades da cena teatral francesa. Em uma festa cívica ou campestre, o lugar onde se concentra a associação de pessoas é normalmente ao ar livre, o que fornece uma atmosfera não exclusiva e que é, além disso, pouco pautada por diferenciações de ordem financeira ou política: não é preciso ingresso e não há, idealmente, camarotes ou lugares privilegiados.

A ausência de signos distintivos facilita o movimento de saída de si para identificação com os outros participantes, em um processo de ampliação do amor-próprio reforçando o estreitamento de laços intersubjetivos. O liame social e cívico é o que diferencia, como mostra Bruno Bernardi, a mera agregação da associação política, essa sim legítima. A noção de festa, em cada etapa de sua elaboração, vai marcando sua diferença com o espetáculo do tipo teatral, que é considerado como uma prisão onde o movimento do espectador é prioritariamente o de passividade, observador por excelência.

Já na festa pública cada um representa a si mesmo, a nível político, como membro de um corpo moral, como individualidade que vai ganhar seu total sentido somente pela perspectiva do todo do qual faz parte. A instituição da festa pública e a importância da festa campestre é a reunião, não de modo superficial, formando tão somente uma multidão, mas a consolidação do povo ou da comunidade. Rousseau dirá no *Contrato social* como é o que há de comum nos diversos interesses aquilo que forma o liame social, e caso não houvesse um ponto em comum, nenhuma sociedade subsistiria (1964, t. III, p. 368). Pois é justamente isso o que a festa faz, evidencia o que há de comum no que diz respeito a pessoas em relação. A vontade geral é a vontade da comunidade e

concorre para o bem comum, já a vontade particular, de outro modo, se liga a particularismos, ao interesse privado. Conforme se pode ler no *Contrato social*, se a oposição dos interesses tornou necessária a formação da sociedade, é o seu acordo que a torna possível (1964, Livro II, Cap. I, t. III, p. 369). A instituição que fortalece ou possibilita o acordo de interesses em seu grau máximo é justamente a festa. Ela permite que o indivíduo, por assim dizer, considere a sua pessoa além de si mesmo ao generalizar sua vontade, por meio da reunião festiva, em direção à essência da sociedade, aquilo a partir de qual há uma identificação essencial comungada por todos e que possibilita a própria existência do povo considerado como ser moral.

Se nos lembrarmos da festa primitiva, altamente teatralizada, cada indivíduo, cujo orgulho e amor-próprio começavam a despontar, buscava atrair a atenção do olhar do outro, mas para satisfazer seu sentimento particular. O teatro francês desenvolveu até a perfeição esse esquema. Essa foi a arte começada, ritmada pela dança, canto e posteriormente manifestada no palco à italiana. A arte aperfeiçoada, como mencionei em mais de um momento, ainda que empregue os mesmos elementos da reunião primitiva, é inserida em outro registro. Não se trata de um retorno à natureza, mas artificialmente estabelecer um movimento psicológico de ordem centrífuga, saída de si e imersão na coletividade. Nesse aspecto, tanto o teatro francês quanto a festa primitiva impulsionam o indivíduo em um movimento de volta a si mesmo, o que ocasiona uma fratura social, aumento da desigualdade, intensificação do luxo e perda de ligação entre os membros da comunidade.

A unidade promovida pela festa pública não é a mesma do homem natural. Não se trata de reconstituição, mas de criar uma segunda natureza, a partir de uma instituição que desnatura o indivíduo de modo que o corpo social consiga atingir uma unidade fundamental, tanto política quanto afetiva. É assim que devemos entender a afirmação emblemática do Livro I do *Emílio*, segundo qual

O homem natural é todo para si mesmo; é a unidade numérica, o inteiro absoluto, que só se relaciona consigo mesmo ou com seu semelhante. O homem civil é apenas uma unidade fracionária que se liga ao denominador, e cujo valor está em sua relação ao todo, que é o corpo social. As boas instituições sociais são as que melhor sabem desnaturar o homem, retirar-lhe sua existência

absoluta para dar-lhe uma relativa, e transferir o 'eu' para a unidade comum (...). (ROUSSEAU, 2004, p. 11).

A metáfora do movimento centrífugo pode agora ganhar toda sua força no quadro da interpretação desta pesquisa. A exclusividade do teatro aumenta uma desnaturação cujo resultado é a agregação de indivíduos em esferas particulares que concorrem entre si. O movimento proposto por Rousseau será o de criar pela arte política uma máscara cívica, com o objetivo de consolidar a associação política de modo a fazer com que as partes componentes do todo se identifiquem entre si, não ao abafarem seu interesse particular, mas ao promoverem um movimento de expansão em direção ao interesse público.

A festa é a norma quanto aos espetáculos porque une uma comunidade, ainda que não possa regenerá-la caso já esteja corrompida. Ela, além disso, ajuda com que se firme essa nova natureza, paradoxalmente fruto da desnaturação, realizada pelo legislador, capaz de reforçar o liame social de tipo artístico (lembramos que a política é uma arte, no sentido em que trabalha para criar uma atmosfera conforme a qual os interesses possam se generalizar)<sup>124</sup>. O legislador é o diretor desse espetáculo de generalização das vontades. Ele é, de fato, o artista responsável por coordenar o estabelecimento das instituições, a festa incluída, que irão melhor desnaturar as pessoas, de tal maneira que consigam dirigir seu interesse da ordem particular para a ordem geral:

Aquele que ousa empreender a instituição de um povo deve se sentir em estado de mudar, por assim dizer, a natureza humana; de transformar cada indivíduo, que por ele mesmo é um todo perfeito e solitário, em parte de um todo maior do qual esse indivíduo recebe de alguma maneira sua vida e seu ser; de alterar a constituição do homem para torná-la mais forte (...). (ROUSSEAU, 1964, t. III, L. I, Cap. VII, p. 381).

Tal qual um diretor ou um maestro faria o legislador não pode interferir na atualidade do espetáculo, não lhe cabe tanto executar quanto aconselhar, dirigir

---

<sup>124</sup> No Livro II, Capítulo III do *Contrato social*, em nota, Rousseau sublinha que se não houvesse contrariedade entre os interesses particulares nem ao menos saberíamos o que seria o interesse comum, pois ele nunca teria obstáculos. A sociedade em um caso como esse seria, então, naturalmente harmonizada e a política deixaria de ser uma arte (1964, t. III, p. 371).



de longe e sem oprimir. Essa figura responsável por coordenar sem se envolver não deixa de se assemelhar ao papel de Rousseau ao escrever aos poloneses revestido da figura de legislador, mas também enquanto editor das cartas da *Nova Heloísa* ou o organizador dos diálogos *Rousseau juiz de Jean-Jacques*. Sobre o legislador, e conforme é afirmado no Livro II, Capítulo VII do *Contrato social*, ele estaria nessa estranha posição de proximidade e distanciamento, inteligência superior que enxerga todas as paixões e não experimenta nenhuma, que não deve ter ligação com a natureza do povo para o qual oferece leis, mas ao mesmo tempo a conhece profundamente (1964, t. III, p. 381). O homem civil é fragmentário, porém, é possível para ele participar de uma totalidade, toda nova, não a do homem natural, mas uma artística, no sentido em que foi criada pelo legislador dada a ausência de uma sociabilidade natural.

Essa totalidade é chamada de corpo político, construção comparada no *Manuscrito de Genebra* a um ser moral cujas qualidades, consideradas enquanto conjunto, eram inexistentes das partes tomadas isoladamente (1964, t. III, p. 284). A totalidade formada pelo corpo político tem um estatuto diferente daquele resultado da soma ou sobreposição dos componentes isolados porque esse ser moral foi artificialmente criado pelo contrato, e é mantido vivo pela rede de afetividade e solidariedade promovida pela festa ou pelos jogos públicos, especificamente por um processo não de extinção do particular, mas de expansão do interesse, generalização da vontade.

O conselho que Rousseau, revestido pela função de legislador, oferece aos poloneses nas *Considerações sobre o governo da Polônia* corrobora essa interpretação. Seria preciso incitar o amor pela pátria, fazer com que todos se sintam sob o olhar do público, e o momento emblemático em que isso acontece é justamente nas celebrações ou solenidades quando a sociedade se apresenta ela mesma como espetáculo. Podemos dizer, portanto, que sem a afetividade ou se quisermos sem a “*embriaguez patriótica*” promovida pela reunião festiva dos cidadãos a liberdade não é senão um nome e a legislação uma quimera (1964, t. III, p. 1019).

Lembremos ainda que o legislador, dado que não pode ter autoridade política, deve persuadir sem convencer (1964, t. III, L. II, Cap. VII, p. 383), instituir uma legislação que pode implicar em quatro tipos de relação dos indivíduos com

a lei. A primeira, do soberano com o Estado; a segunda, a das leis civis, responsáveis por reger as relações dos cidadãos entre si e com o corpo tomado como um todo; a terceira, são as leis penais; e por fim, o tipo de lei mais importante, que não deve ser simplesmente gravada no mármore nem no bronze, como a lei civil, mas no coração (1964, t. III, L. II, Cap. XII, p. 394). Esse aspecto afetivo e estético da lei é incarnado pela festa pública, pois sua importância se confunde com a capacidade de criar um laço que não é pautado no constrangimento, mas é gravado no coração, como uma doce lembrança de infância, tal qual a da festa na praça de Saint-Gervais, relatada por Rousseau. A lei civil ou penal age apenas exteriormente, regendo as ações individuais, mas a festa age de maneira mais profunda, acessando os costumes e se inscreve, finalmente, no âmbito das vontades.

A festa é factícia, fruto da arte, o aspecto capaz de a diferenciar essencialmente do teatro francês é o fato de que ela entra em funcionamento com um mínimo de representação e de signos distintivos, fazendo com que os indivíduos se aproximem entre si. Mais uma vez evidencia-se o modo de funcionamento da festa cívica e ao mesmo tempo sua importância: ela se inscreve no registro dos costumes, estamos falando de afetividade, de criação de uma homogeneidade social. Ela opera de modo sintomaticamente parecido com aquilo que é condição para o pacto social, pois na festa há uma comunhão que pode ser descrita como a alienação de cada associado a toda a comunidade e, nesse caso, cada um se dando inteiramente, a condição é igual para todos, de modo que ninguém tem interesse em torná-la onerosa aos outros, como é dito sobre o pacto no *Contrato social* (1964, t. III, p. 361). Ora, é esse o movimento da festa, capaz de promover a união e a virtude, que é uma noção, conforme o Prefácio a *Narciso*, de ordem coletiva, que só nasce com a frequência dos homens (1952, t. II, p. 971, Nota), e a festa parece ser o melhor momento para a sua consolidação. No fragmento intitulado *Do pacto social*, com efeito, a virtude é definida como a coleção das vontades mais gerais (1964, t. III, p. 483).

Insisto que não se trata de um retorno ou retomada da natureza. O âmbito da festa é propriamente o da política, e disso resulta o seu caráter convencional, assim como o que é estabelecido pelo soberano não se pauta estritamente pela

natureza. No homem natural é a piedade e o amor de si que conduzem sua conduta, é a partir dessas duas paixões que devemos extrair o direito natural. O direito político, por sua vez, é fruto da arte e se funda precisamente na alienação da liberdade natural de cada um na forma de um pacto capaz de mudar a natureza humana, de criar a liberdade civil, ainda que exista a chance de um indivíduo negar o bem comum em favor do seu interesse pessoal. O ponto para o qual chamo atenção é o fato de que a ordenação da natureza não é igual ao que estipula o poder político, e por isso não há substituição: nunca se tratou de estabelecer um governo natural, assim como a festa não tem como objetivo recriar a natureza.

O que declara a vontade geral é da ordem da convenção, e o que importa na festa é corroborar e fortalecer o que foi consentido no pacto social. A festa é mais simples do que o teatro francês, o que a coloca mais próxima de algo considerado natural, adjetivo que expressa o caráter não mediado desse acontecimento. A beleza da festa pública, e nisso ela é útil, é criar uma unidade que se concentra em dois tipos de classificação, o da cidadania e o da afetividade, condição fundamental para um grupo de pessoas ser um povo. Entretanto, esse processo foi criado, é em si um artifício, pautado na convenção e consentimento. A arte cria uma estratégia de estreitamento de laços, diferente da festa primitiva, e ajuda na criação de uma coesão social para que assim, segundo a fórmula do *Manuscrito de Genebra*, a arte aperfeiçoada corrija os males causados pela arte começada (L. I, Cap. II, p. 288).

Se tomarmos o efeito a uma só vez político e estético da festa pública chegamos em uma constatação capaz de deixar claro o motivo pelo qual Rousseau estabeleceu esse espetáculo como o ideal. Na unidade criada pela irmandade cívica, em que o aparato festivo e as distinções políticas são menos importantes do que a comunhão afetiva, há um processo de generalização das vontades em uma direção capaz de ultrapassar as diferenças, cujo alcance é precisamente aquilo que existe de comum ou geral a todos da comunidade: esse é o contexto no qual a unidade política pode ser alcançada, momento em que a antinomia formada pela natureza e cultura, ainda que temporariamente, se interrompe, no sentido de que a liberdade natural, a independência do indivíduo na forma do seu interesse particular é ampliado, agora pela liberdade civil, em

direção ao bem comum. Não é à toa que Jean Starobinski comentou que a festa pública é uma espécie de manifestação lírica da vontade geral, como se estivesse em trajes de domingo (2011, p. 134-135). Ora, essa bela imagem mostra como é equivocado considerar a festa como uma reconstrução da natureza. A vontade geral é fruto do pacto social, algo fundado não na natureza, mas no uso da liberdade e selado pela convenção. Existe uma disparidade entre o convencional e o natural que a festa não abole porque sua instituição encontra-se precisamente no registro cultural.

De um ponto de vista político, pode-se abordar a festa como um processo de generalização da vontade particular fundamental para que o corpo social possa criar ou manter sua coerência interna. Essa interpretação, que busca avançar a investigação de Luiz Roberto Salinas Fortes e Bento Prado Junior, apoia-se nas análises de Bruno Bernardi, ainda que as aplique em um tema distinto daquele empregado no livro *A fábrica de conceitos*. Assim, conforme Bruno Bernardi, a vontade geral é o resultado da generalização das vontades particulares, ela é fruto de sua combinação, cujo resultado é a elaboração de uma unidade em relação ao seu objeto (2002, p. 433-438). Se o legislador é fundamental nesse ponto, parte de sua excelência é empregar a festa pública como catalizador da generalização, para usar uma expressão de cunho químico, paradigma importante na letra de Rousseau que foi bem explicitado por Bruno Bernardi.

A vontade geral, ainda conforme o comentador, não substitui aquelas vontades de ordem particular, mas as generaliza. Essa generalização seria capaz de alcançar o que é comum entre elas. Pois bem, eu diria que não há catalizador mais eficiente do que a festa, instituição que se torna importante senão fundamental para uma comunidade porque reforça e mantém o estreitamento dos laços. É como se a festa alterasse ao menos em sua atualidade o espírito de propriedade e os sentimentos de inveja ou egoísmo em um espírito de comunidade ou fraternidade cívica<sup>125</sup>. As palavras-chave para entender como o processo de generalização se inicia é ‘comum, ‘reunião’

---

<sup>125</sup> A religião civil também ajuda nesse processo. O essencial da religião, como dirá Rousseau, não se confunde tanto com dogmas religiosos do que com sentimentos de sociabilidade, como será mostrado no *Contrato social*, Livro IV, Capítulo 8 (1964, t. III, p. 468).

pautada pela ‘amizade’ e ‘alegria’. O soberano não é um ser da natureza, mas fruto da convenção e por isso pode ser desobedecido. Além do elemento propriamente retórico pertencente ao universo da política, a festa é responsável por colocar os cidadãos em um registro favorável para aceitarem voluntariamente o que é comandado pela vontade geral, dado que inocula neles a sensação de pertencimento, de solidariedade e comunhão, condição para saber ouvir aquilo ditado pelo bem comum.

Fica ainda mais evidente a importância política da festa quando temos em mente que o objetivo de uma boa legislação é a igualdade e a liberdade, como é afirmado no Livro II, Capítulo XI do *Contrato social*. A festa cívica, portanto, realizada em praça pública e a céu aberto não promove separações pautadas por critérios como dinheiro ou poder, mas sim reforça ou ajuda a conservar o objetivo último da legislação.

Esse quadro favorece um processo de generalização das vontades particulares que é sintomaticamente semelhante à definição da vontade geral. Lembremos, pois, da definição apresentada no início do Livro IV conforme a qual “*enquanto muitos homens reunidos se consideram como um só corpo, eles não possuem a não ser uma vontade que se liga à conservação comum e ao bem geral*”. (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 437). No caso da festividade não há estabelecimento de lei, mas o reforço do liame cívico, criação de um denominador comum na forma de acordo entre os interesses que se configura como base de toda associação política<sup>126</sup>. Não se trata de uma assembleia em que se debate medidas consideradas boas, cada um expondo os motivos pelos quais propõe cláusulas ou aprova a ideia, usando de artifícios de ordem retórica. No ato da festa, estamos diante de um acontecimento com o poder de harmonizar os interesses particulares. Há, pois, comunicação, mas a linguagem, vale reforçar, não será a da retórica e sim a da afetividade, permitida pela abertura causada pela solidariedade.

---

<sup>126</sup> “(...) se a oposição dos interesses particulares tornou necessário o estabelecimento das sociedades, foi o acordo desses mesmos interesses que o possibilitou. O que existe de comum nesses vários interesses forma o liame social e, se não houvesse um ponto em que todos os interesses concordassem, nenhuma sociedade poderia existir” (ROUSSEAU, 1964, t. III, p. 368). É esse ponto em comum que a festa ajuda a alcançar.

O caso dos bailes, sugeridos para Genebra nos parágrafos 221-225 da *Carta a d'Alembert* mostra bem como se trata de uma arte aperfeiçoada e não de um retorno à natureza. Toda a ideia do baile é meticulosamente orquestrada para que se crie vínculo entre as pessoas, para que se altere, em um molde nacional, suas almas. Eles serão realizados com aprovação pública durante o inverno quando a reunião ao ar livre fica comprometida pelo clima, e seu objetivo é apresentar os solteiros para que consigam formar novos casais. Para os pais, a visão dos seus filhos sendo aplaudidos e louvados seria o mais doce espetáculo. Pessoas já casadas, sem participar da dança, julgariam os jovens celibatários. Rousseau sugere ainda a presença dos mais velhos para que sejam estimados por aqueles que iniciam a vida adulta, detalhes que mostram como esse evento foi cuidadosamente pensado, trata-se de um baile essencialmente artificial, cujo resultado é o de construção da sociabilidade, da concórdia, fraternidade pública, estreitamentos dos laços, assimilação do indivíduo em uma totalidade formada pela comunidade. Pautado nessa estrutura poderiam ser apresentados vários outros tipos de espetáculo.

#### 4.6 CONCLUSÃO

O percurso feito por este último capítulo consistiu em classificar, analisar e mostrar a importância política e moral da festa pública, campestre e particular, privilegiando o modo como elas podem ajudar no processo de generalização das vontades que, a uma só vez, consolida o povo e ajuda a insuflar força e visibilidade à vontade geral. Ora, se esta última declara o que é o interesse comum, a festa ajuda na socialização, na construção e explicitação lírica disso que é partilhado por todos e que pode atender esse bem comum. Seria arriscado dizer que, sob a tutela da política, a festa ou os bailes teriam uma função talvez mais importante do que o cristianismo? Ainda que se trate de uma religião capaz de conectar as pessoas, ela não se vincula ao corpo político, não reforça o liame nacional, em nada conecta as pessoas à pátria mundana. Na verdade, enfraqueceria o liame social em favor daquele de ordem religiosa. Rousseau dirá

desconhecer, no capítulo sobre a religião civil presente no *Contrato social*, algo mais contrário ao espírito social (1964, L. IV, Cap. VIII, p. 465).

A festa, principalmente a cívica, levaria os que dela participam para um âmbito simbólico, ligado à memória de um povo, ao que haveria de comum entre as pessoas, o que pode ser traduzido como o fundamento mesmo da ordem civil, o que faz de um povo o que ele é. A política é uma arte e a festa, cuja pretensão é a assimilação do indivíduo em nome do todo é uma espécie de *mise en scène* do próprio corpo social promovida pelo legislador. O emprego obsessivo da ideia de olhar, presente em todas as formas de festa, mostra em que termos esse processo é de tipo essencialmente espetacular.

Em uma carta escrita pelo Senhor Wolmar, presente no romance *A Nova Heloísa*, ele afirma algo que autoriza essa interpretação. Conforme o personagem, ele teria percebido que

(...) o carácter geral do homem é um amor-próprio indiferente em relação a si mesmo, bom ou mau, pelos acidentes que o modificam e que dependem dos costumes, das leis, das classes, da fortuna e de toda nossas regras de civilização humanas (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 491).

É o legislador, por meio da educação, da festa e da religião civil que pode conduzir artificialmente o amor-próprio em uma direção tal que sua satisfação se dê a partir, por exemplo, do reconhecimento dos concidadãos diante da contribuição social executada pelo indivíduo. O percurso escolhido, a saber, a análise das formas de espetáculos caracterizadas pelas festas pôde provar como Rousseau não só era a favor de certos espetáculos como não era contra o prazer em si, tal qual alguns comentários defendem. Regozijo, contentamento, alegria, tudo isso está presente nas festas legítimas. O objetivo, ao fim e ao cabo, envolve a instituição de prazeres capazes de fomentar os laços afetivos entre membros de uma família ou de uma cidade inteira.

Essa interpretação sobre o papel do prazer na formação política permite que possamos dizer de que modo a crítica ao teatro participa como complemento à apologia de outras formas de espetáculo. No caso da *Nova Heloísa*, no contexto de uma comunidade pequena temos a formulação, nas palavras de



Céline Spector, tanto de uma economia ética responsável por promover a satisfação das necessidades de todos quanto de uma ética econômica pautada na escolha racional em direção da felicidade e virtude. Essas duas formas são indissociáveis porque

o homem civil só pode ter prazer (*jouir*) com a condição de ter prazer com outros, não segundo o esquema de acumulação deceptiva dos prazeres exclusivos consumidos sem alegria, no medo da perda e a prisão da posse, porém, segundo a verdadeira felicidade de um prazer apropriado e compartilhado – apropriado na medida em que é compartilhado (SPECTOR, 2007, p. 39).

A festa, em seu aspecto estético é fundamental para o processo de generalização da vontade, pois ajuda a criar e consolidar uma sensibilidade (e aqui estamos tratando de estética) própria à identificação a certa totalidade, seja representada pela nação, como no caso da Córsega e Genebra ou ainda por uma pequena comunidade, como se dá em Clarens. Isso é de grande importância, pois o ser do indivíduo é moldado pela arte – seja a festa ou os jogos – para conseguir expandir-se, abarcando em uma escala de valores os outros participantes do corpo social, identificando-se intimamente com eles em um espectro de afetividade. Se esse esquema resulta em um sentimento de solidariedade pautado pela generalização da vontade, ele não se dá pela extinção do interesse particular, mas pela sua ampliação: ama-se a si mesmo, mas na figura da comunidade, como extensão do nosso ser.

\*

De modo geral, o percurso tomado por esta tese consistiu em delimitar e circunscrever gradativamente o tema do teatro em Rousseau. Na primeira Parte, buscou-se evidenciar a presença de um procedimento filosófico característico ao filósofo genebrino também presente na *Carta a d'Alembert*, a saber, o movimento pendular entre o universal e o caso particular. Vimos como existe uma tensão perene entre o que estipula a natureza ou os princípios do direito político e o que as circunstâncias particulares exigem do legislador e, dentro desse esquema, a oposição entre a festa cívica e o teatro não se dá a partir do conflito entre natureza e cultura. Assim, quando falamos em política estamos precisamente no reino da técnica, retórica e do artifício, não estamos mais no âmbito da natureza.

Na verdade, nesse caso ela se transforma em um fator de perturbação caso tentemos aplicá-la ao caso particular, pois o ideal, seja do ponto de vista natural ou político deve ser coadunado pelo legislador sempre a partir da fatores como localização, preconceitos, dieta e temperamento de certa sociedade.

Em seguida, procurei evidenciar como a noção de teatro é um referente a partir do qual a filosofia de Jean-Jacques Rousseau se elabora e pode ser melhor compreendida, na medida em que os conteúdos vão se agenciando a partir desse universo. Mais do que isso, vimos como essa noção tem implicações que se inserem no sistema filosófico do autor. Em uma aproximação progressiva da *Carta a d'Alembert*, acompanhamos a sua gênese e o seu Prefácio foi analisado com a finalidade de marcar o estatuto do texto. Me interessei particularmente em mostrar como não se trata simplesmente de uma obra de ocasião, pois tem grande relevância filosófica, capaz de se comunicar internamente com os textos mais importantes de Rousseau.

No período de redação da *Carta a d'Alembert* os dois *Discursos* já haviam sido publicados e o famoso romance intitulado *A Nova Heloísa* já tinha sido em boa parte redigido, isto é, estamos falando de um momento em que o pensador genebrino alcança sua maturidade, seja enquanto autor seja enquanto filósofo. De posse do seu processo de escrita, recursos retóricos e filosóficos, em 1758 Rousseau havia praticamente atingido o auge de sua carreira, processo que será coroado com a publicação do *Emílio*, *Contrato social* e a já mencionada *Nova Heloísa*.

Há uma continuidade entre a crítica ao valor moral da cultura encontrado no *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, e a crítica ao valor moral do teatro francês em 1758, pois temos de uma obra a outra a exposição de um mesmo princípio. A polêmica do teatro está coerentemente inserida no interior do seu esquema filosófico, assim como a defesa da presença de um teatro em cidades já corrompidas como Paris ou, ainda, com um contexto social como era o de Atenas na antiguidade. O modo como no *Contrato social*, de 1762, a abordagem às leis e as formas de governo se assemelha à forma como o teatro foi tratado quando da *Carta a d'Alembert* expõe brilhantemente a presença, nesta obra, de um procedimento filosófico bem característico na letra de Jean-Jacques Rousseau. Mostrar a coerência desse procedimento, que eu chamei de

movimento pendular, ou seja, a concordância entre o discurso teórico-filosófico, responsável por estabelecer princípios antropológicos e políticos, e a intervenção a nível localizado no que diz respeito aos espetáculos foi o meu objetivo, pois permite que se possa compreender em seu correto estatuto a oscilação entre a crítica à entrada de um teatro francês em Genebra e a produção literário-teatral do filósofo genebrino. Afinal de contas, como procurei defender, crítica e apologia do teatro estão em uma relação harmônica porque essas perspectivas, longe de se anularem, procedem de modo a se complementar, constituintes de um sistema filosófico que se conjuga conduzido por registros diferentes. Em outras palavras, vimos no que diz respeito ao teatro que as circunstâncias ou os casos particulares estão harmonicamente conectados aos princípios do sistema de Rousseau<sup>127</sup>.

Não há contradição, mas também não podemos falar em relativismo. O mesmo rigor filosófico encontrado no *Contrato social* apresenta-se ao leitor da *Carta a d'Alembert*. Se o discurso rousseauiano, como fica evidente no parágrafo 14 desta obra, faz uso da história e do que pode ser chamado de reino de contingência também utiliza uma escala, de ordem normativa e, portanto, universal. O modo como se articulam o objetivo de uma comunidade legítima, que é a unidade caracterizada pela liberdade e igualdade, e as circunstâncias promovidas pela história é o que guia a abordagem ao teatro. Não se deduz o seu valor de um princípio abstrato porque devemos levar em conta o povo para o qual essa arte é oferecida. A norma, em outras palavras, deve ser adequada pelo seu instituidor, quando de sua aplicação, em acordo com as especificidades locais, pois entre o ideal e as condições propriamente históricas nas quais se dá a ação humana há uma tensão perene: é o que se apreende da filosofia de Rousseau e é o que vemos acontecer na crítica à entrada de um teatro francês em Genebra em confronto com a sua produção literária.

Uma das inimizadas de Rousseau, Melchior von Grimm dirá na *Correspondance littéraire* que na *Carta a d'Alembert* pode-se observar a performance de um autor cujo estilo é brilhante, mas que não poderá persuadir o leitor. O talento de sofista imputado a Rousseau não alcançaria o

---

<sup>127</sup> Referência ao título do livro incontornável de Victor Goldschmidt, *Anthropologie et politique: les principes du système de Rousseau* (1983).

convencimento porque somente a verdade poderia ter esse resultado: “*tudo isso é muito bonito e muito falso*”, ele afirma sobre a posição do seu desafeto na *Carta a d’Alembert*<sup>128</sup>. Meu objetivo não foi tanto provar a veracidade ou absoluta pertinência da crítica ao teatro francês desferida pelo filósofo genebrino, mas antes provar como entre a economia geral da obra filosófica e sua crítica há uma forte coerência, e que a crítica ao teatro implica o sistema filosófico do autor em sua totalidade. O que vemos, enfim, é o emprego de uma reflexão responsável por se valer de registros discursivos distintos: um sistema filosófico cujos princípios basilares são conjugados com as exigências que o caso particular impõe ao cidadão, legislador ou ainda ao filósofo.

---

<sup>128</sup> Citado por Lester G. Crocker no livro *Jean-Jacques Rousseau: the prophetic voice* (1974, p. 20).

## ANEXO 1

### TRADUÇÃO

#### DISCURSO SOBRE A QUESTÃO: QUAL É A VIRTUDE MAIS NECESSÁRIA AO HERÓI E QUAIS FORAM OS HERÓIS QUE NÃO POSSUÍRAM ESSA VIRTUDE?

Jean-Jacques Rousseau

(Tradução, Apresentação e notas de Rafael de Araújo e Viana Leite. Texto publicado nos **Cadernos de ética e filosofia política** - USP, nº 27, 2015, pp. 183-198)

#### Apresentação

O texto aqui traduzido, que será chamado a partir de agora de *Discurso sobre a virtude heroica*, faz parte das obras completas de Jean-Jacques Rousseau, figurando entre a *Miscelânea de Literatura e Moral*<sup>129</sup>. Essa Miscelânea é bem diversificada, de modo que o leitor, em acordo com a introdução de Charly Guyot (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. CI), encontrará peças literárias de valor desigual. Algumas estão, de fato, inacabadas e outras são bem curtas; no entanto, há textos que foram cuidadosamente redigidos pelo autor e apresentam importância considerável. Tal seria o caso do *Discurso sobre a virtude heroica*.

Jean-Louis Lecercle, porém, tem outra opinião sobre a qualidade do discurso. No livro *Rousseau et l'art du roman*<sup>130</sup>, ele dispensa a análise da obra, pois encontraríamos ali “*ideias confusas e pouco coerentes (...)*” (LECERCLE, 1969, p. 56, nota 47). Para defender o ponto, o comentador usa como exemplo duas afirmações aparentemente confusas a respeito do objetivo do herói. O problema apontado é que ora seu objetivo seria “*a felicidade dos homens (...)*” (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 1263), ora “*sua glória pessoal (...)*” (ROUSSEAU,

---

<sup>129</sup>ROUSSEAU, JEAN-JAQUES. ‘Discours sur cette question: quelle est la vertu la plus nécessaire au héros’, In: *Ouvres complètes, Mélanges de littérature et de morale*. pp. 1262-1274. Tomo II. Paris, Édition Gallimard: 1964.

<sup>130</sup>LECERCLE, JEAN-LOUIS. *Rousseau et l'art du roman*. Paris, Librairie Armand Colin: 1969.

1964, t. II, p. 1265). Se entendermos, contudo, o contexto em que as afirmações estão contidas, essa confusão parece se desfazer.

Quando Rousseau diz, logo no início do texto em questão, que a felicidade dos homens é o objetivo do herói - qualificado como o 'verdadeiro herói' -, o autor ainda está às voltas com certa concepção sobre o heroísmo que ele criticará. Rousseau vai, de fato, operar um deslocamento de registro em relação à finalidade da ação dos heróis, mas isso não implica em confusão. A segunda afirmação citada apresenta-se de partida como um acerto de contas com a primeira; vejamos na íntegra a sentença na qual ela está inserida: "*Não dissimulemos nada. A felicidade pública é bem menos o fim das ações do herói do que um meio para alcançar aquilo a que ele se propôs, e esse fim é quase sempre sua glória pessoal*". (ROUSSEAU, 1964, p. 1265). Há uma importante diferença entre as afirmações que precisa, sim, ser notada, mas não parece haver incoerência. A felicidade dos homens continua sendo o resultado possível das ações dos heróis, contudo, ela deixa de ser considerada como seu objetivo final (1ª afirmação) e passa a ser vista simplesmente como um meio (2ª afirmação).

Esse deslocamento é promovido pelo movimento argumentativo do texto, que vai ampliando a questão investigada. Defendemos, então, que as afirmações são coerentes entre si porque a glória pessoal e a felicidade pública ainda podem ser irmanadas, a depender das ações do verdadeiro herói. Talvez seja justamente ele que justifica a exceção "*quase sempre*" da citação anterior. Além disso, caso Rousseau tenha, de fato, revisitado a primeira afirmação de posse de outra perspectiva mais próxima à sua ("*não dissimulemos nada*"), a coerência continua sendo garantida. O que não podemos fazer, como diz Rousseau, é representarmos o heroísmo "*pela ideia de uma perfeição moral que não lhe convêm de modo algum (...)*" (ROUSSEAU, 1964, p. 1265). O autor tenta mostrar, portanto, que a felicidade dos homens - ainda que seja um resultado possível da ação do herói - normalmente é um objetivo apenas superficial, apoiado muitas vezes por outro mais profundo, a saber, sua glória pessoal.

\*

A ocasião para desenvolver o tema sobre a virtude dos heróis apareceu a Rousseau na forma de um concurso, como foi o caso do *Discurso sobre as*

*ciências e as artes*, mas dessa vez quem ofereceu o prêmio foi a Academia da Córsega, localizada em Bastia; outra diferença digna de nota é a de que se tratava de um concurso de eloquência, e não de moral, como o que deu ocasião

à redação do chamado primeiro *Discurso*. Os competidores, na ocasião, deveriam responder a seguinte questão: “Qual a virtude mais necessária ao herói e quais foram os heróis que não possuíram essa virtude?” Rousseau escreveu um discurso para concorrer ao prêmio, mas não chegou a submetê-lo. Quatro anos mais tarde, com a ajuda do editor Marc-Michel Rey, ele pensou em publicá-lo, anexando uma advertência à obra, contudo, a publicação não se concretizou.

Foi somente no inverno 1768, na cidade de Lausanne, e sem a permissão de Rousseau, que o texto veio a lume. A despeito da indignação do autor frente à publicação, vale ressaltar o rigor com o qual Rousseau avaliou a obra, algo frequente em relação à sua abordagem frente aos textos que saíram de sua pena. Relembremos, por exemplo, o primeiro *Discurso*. Rousseau foi bastante severo para com ele<sup>131</sup>. No oitavo Livro das *Confissões* ele declara: “*E essa obra, entretanto, cheia de calor e de força, carece absolutamente de lógica e de ordem; de tudo o que me saiu da pena, é o mais fraco de raciocínio e o mais pobre de número e harmonia (...)*” (ROUSSEAU, 2008, p. 324)<sup>132</sup>. Não foi diferente com o *Discurso sobre a virtude heroica*. Tratar-se-ia de uma peça ruim e que responderia a uma questão frívola. Forte taxaço que quando bem compreendida não relativiza a importância da obra tanto quanto nos ajuda a entender importantes aspectos do pensamento de Rousseau. A questão é frívola porque interessa menos, do ponto de vista político e moral falar dos heróis, caso de exceção, do que falar sobre como se devem formar cidadãos virtuosos. Até mesmo porque, na maioria dos casos, como bem mostra o texto, há uma forte distinção entre o herói e o cidadão virtuoso. O *Discurso sobre a virtude heroica*, agora vertido em português, tem sua importância ressaltada, portanto, pelo fato de tratar temas como a questão da virtude, do vício e sua ligação com as ações dos grandes homens em sociedade.

---

<sup>131</sup> Outro exemplo seria a *Carta a D’Alembert*; no Prefácio do texto Rousseau declara: “*Não ignoro o quanto esse texto, tão longe do que ele deveria ser, está longe do que teria podido fazer em dias mais felizes.*” ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Lettre à D’Alembert*. Paris, Flammarion: 2003.

<sup>132</sup> ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Confissões*. Bauru, São Paulo, EDIPRO: 2008.



Para concluir, retomamos a avaliação negativa de Lecerle. Ele concede que Rousseau, mesmo considerando a peça ruim, não a destruiu. Podemos acrescentar que isso por si só legitima a leitura atenta da obra. Quem sabe esse texto possa até, apesar de não comportar a mesma força retórica e o mesmo grau de profundidade filosófica do *Discurso sobre a desigualdade*, reivindicar o seu lugar como autêntico, em uma perspectiva temporal, segundo *Discurso*, de Jean-Jacques Rousseau.

\*

### Tradução

Questão proposta em 1751 pela Academia de Córsega.

### ADVERTÊNCIA

Esta peça é bem ruim, senti isso de tal modo depois de tê-la escrito que nem sequer me dignei a enviá-la. É mais fácil fazer menos mal ao tratar desse tema do que algum bem, pois jamais haverá boa resposta para questões frívolas. Essa é sempre uma lição útil a ser tirada de um escrito ruim.

### DISCURSO SOBRE A VIRTUDE DOS HERÓIS

Se eu não fosse Alexandre, dizia o Conquistador, gostaria de ser Diógenes<sup>133</sup>. O filósofo teria dito que se não fosse quem era preferiria ser Alexandre. Duvido disso, seria mais fácil um Conquistador aceitar ser sábio do que um sábio, por sua vez, ser um Conquistador. Mas que homem no mundo, exceto o sábio, não consentiria ser herói? Pode-se perceber, então, que ao heroísmo pertencem virtudes independentes da fortuna, mas que precisam dela para se desenvolver. O herói é obra da natureza, da fortuna e dele mesmo, para bem defini-lo é preciso assinalar o que ele deve a cada uma dessas três fontes.

---

<sup>133</sup>Trata-se de Alexandre, o Grande (356 a.C.-323 a.C.), que foi discípulo de Aristóteles em sua infância, depois tornou-se um grande general, rei da Macedônia. Bem conhecido por seus feitos militares, com menos de trinta anos formou um Império cuja extensão ia do sudeste da Europa até a Índia. Diógenes, o Cínico (412 ou 404 a.C.-323 a.C.), nascido em Sinope, se mudou para Atenas onde empreendeu, com seu estilo despojado e confrontador, uma contundente crítica aos costumes atenienses. Diz-se que ele vivia de maneira rústica, fazendo de um barril a sua casa. O episódio a que Rousseau se refere diz respeito à anedota contada por Plutarco, no capítulo XIV da biografia de Alexandre. Certo dia, o grande conquistador foi visitar o famoso filósofo - que tomava um banho de sol - e perguntou, colocando-se entre Diógenes e a luz do sol, se ele precisava de alguma coisa, ao que o filósofo cínico respondeu: 'sim, afasta-te um pouco do meu sol'. Tal atitude surpreendeu o general que depois disse aos seus oficiais: 'se eu não fosse Alexandre, queria ser Diógenes.'

O sábio possui todas as virtudes, o herói compensa a ausência das que lhe faltam pelo esplendor daquelas que ele possui. As virtudes do primeiro são moderadas, mas ele é isento de vícios; se o herói tem defeitos, eles são eclipsados pelo esplendor das suas virtudes; o primeiro é sempre verdadeiro e sem qualidades ruins, o segundo é sempre grandioso e não possui nenhuma que seja medíocre. Ambos são firmes e inquebrantáveis, mas de maneiras distintas e em relação a coisas diferentes. Um cede apenas pela razão, o outro apenas por generosidade. O sábio desconhece fraquezas tanto quanto o herói desconhece a covardia, e a violência não tem mais poder sobre a alma deste do que as paixões sobre a alma do outro.

Há mais solidez, portanto, no caráter do sábio e mais esplendor no que diz respeito ao herói. A preferência se encontraria decidida em favor do primeiro se eles fossem tomados apenas em si mesmos, mas se nós os encarmos em relação ao interesse da sociedade, novas reflexões produzirão rapidamente outros julgamentos e devolverão às qualidades heroicas a preeminência que lhes é devida e que foi concedida, de comum acordo, em todos os séculos.

A preocupação por sua própria felicidade é, de fato, toda a ocupação do sábio e isso é suficiente para satisfazer a tarefa de um homem comum. O olhar do verdadeiro herói tem maior alcance, seu objetivo é a felicidade dos homens e é para esse sublime trabalho que ele consagra a grande alma que recebeu do céu. Os filósofos, confesso, pretendem ensinar aos homens a arte de ser feliz, e como se devessem esperar a formação de uma nação de sábios pregam aos povos uma felicidade quimérica que eles mesmos não possuem, cuja ideia e gosto os homens jamais apreenderão. Sócrates viu e lamentou os infortúnios de sua pátria, mas foi Trasíbulo<sup>134</sup> o encarregado de aniquilá-los. Platão, depois de ter desperdiçado sua eloquência, sua honra e seu tempo na corte de um tirano foi obrigado a abandonar a outra pessoa a glória de libertar Siracusa do jugo da tirania<sup>135</sup>. O filósofo pode dar algumas instruções salutares ao universo, mas suas lições nunca corrigirão nem os grandes que as desprezam nem o povo que

---

<sup>134</sup>Trasíbulo (440 a.C.-388 a.C.), general ateniense, viveu na época em que Atenas e seus aliados foram derrotados na Guerra do Peloponeso. Durante o domínio espartano, ele ajudou a expulsar de Atenas os trinta Tiranos.

<sup>135</sup>Platão foi até Siracusa, entre 388 a.C. e 361 a.C. para empreender um projeto político, no entanto, não teve sucesso e quase foi vendido como escravo.

não as entende. Os homens não se governam por vias abstratas; somente são tornados felizes se forem constrangidos a sê-lo, e é preciso fazê-los experimentar a felicidade para que eles a amem: eis a ocupação e os talentos do herói. É frequentemente com a força da mão que ele se coloca em condição de receber as bênçãos dos homens, os mesmos que ele constrange a carregar o jugo das leis para, enfim, lhes submeter à autoridade da razão.

De todas as qualidades da alma o heroísmo é, portanto, aquela que mais importa aos povos que seus governantes estejam revestidos. É a coleção de um grande número de virtudes sublimes, raras em conjunto, mais ainda por sua energia e tão mais raras que o próprio heroísmo que elas constituem; isento de todo interesse pessoal, o heroísmo não tem por objetivo outra coisa que não seja a felicidade dos homens e por prêmio sua admiração.

Não disse nada sobre a legítima glória devida às grandes ações. Não falei da força de gênio nem das outras qualidades pessoais necessárias ao herói e que mesmo não sendo virtudes concorrem frequentemente mais do que elas para o sucesso de suas grandes ações. Para colocar o verdadeiro herói em seu lugar<sup>136</sup> não recorri senão a este princípio incontestável: aquele entre os homens que se mostra mais útil aos outros é o que deve ser o primeiro de todos. Não temo que os sábios tomem uma decisão fundada sobre essa máxima.

É verdade que se apresenta nessa maneira de encarar o heroísmo, e me apresso em admiti-lo, uma objeção que parece tanto mais difícil de resolver por ser tirada do assunto em si mesmo.

Os antigos diziam que não eram necessários dois sóis na natureza nem dois Césares sobre a terra. O heroísmo, de fato, é como aqueles metais procurados cujo preço consiste em sua raridade, e cuja abundância torná-los-iam perniciosos ou inúteis. Aquele que por seu valor pacificou o mundo teria antes o devastado se ele tivesse encontrado um único rival digno dele. Tais circunstâncias podem tornar um herói necessário para a salvação do gênero humano, mas em qualquer tempo que seja um povo de heróis lhe seria

---

<sup>136</sup> No original '*rang*', tem o sentido de posição ocupada em certa hierarquia, por exemplo, social, seja por causa do nascimento, cargo ou da fortuna.

infalivelmente a ruína, e parecido aos soldados de Cadmo<sup>137</sup>, logo se destruiriam a si mesmos.

A multiplicação dos benfeitores do gênero humano, dir-me-ão, poderia então ser prejudicial para os homens, pode haver pessoas em excesso que trabalham para felicidade de todos? Sim, sem dúvida, eu responderia, quando eles se comportam mal ou quando se ocupam apenas com a aparência. Não dissimulemos nada. A felicidade pública é bem menos o fim das ações do herói do que um meio para alcançar aquilo a que ele se propôs, e esse fim é quase sempre sua glória pessoal. O amor pela glória tem feito inumeráveis bens e males, o amor pela pátria é mais puro em seu princípio e mais seguro em seus efeitos. O mundo também tem sido frequentemente sobrecarregado de heróis, mas as nações jamais tiveram cidadãos em número suficiente. Há bastante diferença entre o homem virtuoso e aquele que possui virtudes. As do herói raramente têm como fonte a pureza da alma e semelhante a essas drogas salutareis, mas pouco atuantes se não forem animadas por saís acres e corrosivos, dir-se-ia que as virtudes do herói necessitam do concurso de alguns vícios para tornarem-se ativas.

Não é necessário representar o heroísmo, portanto, pela ideia de uma perfeição moral que não lhe convêm de modo algum, mas como um composto de qualidades boas e más, benéficas ou nocivas segundo as circunstâncias, combinadas em uma proporção que o resultado é frequentemente mais fortuna e glória para aquele que as possui e, em alguns casos, traz até mesmo mais felicidade para os povos do que uma virtude que fosse mais perfeita.

Desenvolvendo essas questões percebemos que pode haver virtudes contrárias ao heroísmo, outras que lhes sejam indiferentes e ainda aquelas que são mais ou menos favoráveis segundo suas diferentes relações com a grande arte de subjugar os corações e de arrebatrar a admiração dos povos. O herói deve possuir ainda, entre essas últimas, alguma que lhe seja a mais necessária, mais essencial, mais indispensável e que lhe caracterize de

---

<sup>137</sup>Segundo narra a lenda, Cadmo matou o dragão - enviado por Ares - que guardava uma importante fonte de água. Depois de vencê-lo, semeou seus dentes e deles nasceram guerreiros armados que combateram entre si. Somente cinco sobreviveram e com eles Cadmo fundou a cidade de Tebas. Essa história é contada por Ovídio, na obra *Metamorfoses*, logo no início do Livro III.

alguma maneira: é essa virtude especial e propriamente heroica que deve ser aqui o objeto das minhas pesquisas.

Nada é mais decisivo do que a ignorância, e a dúvida é tão rara entre o povo quanto a afirmação em meio aos verdadeiros filósofos. O preconceito vulgar desde muito tempo se pronunciou a respeito da questão que nós tratamos agora, e o valor guerreiro passa como a primeira virtude dos heróis para a maior parte dos homens. Ousemos chamar esse julgamento de cego perante o tribunal da razão; e que os preconceitos, frequentemente seus inimigos e mesmo seus conquistadores, aprendam a ceder-lhe a vez.

Não recusemos a primeira reflexão que esse assunto suscita e concordemos que os povos foram bastante inconsistentes em direcionar a sua estima e admiração para a valentia marcial ou, o que é uma inconsequência bem odiosa de se acreditar, de que é pela destruição dos homens que os benfeitores

do gênero humano anunciam o seu caráter. Seremos, ao mesmo tempo, desajeitados e infelizes se é somente pela força de nos machucar que alguém se torna capaz de excitar nossa admiração. Seria preciso acreditar, portanto, que se os dias de felicidade e de paz algum dia renascessem entre nós o heroísmo haveria de ser banido junto com o terrível cortejo de calamidades públicas e que, além disso, os heróis teriam de ser relegados ao templo de Jano, como se encerravam depois da guerra as velhas e inúteis armas dos nossos arsenais <sup>138</sup>.

Sei que a coragem está entre as qualidades que devem formar o grande homem, mas fora do combate o valor não é nada. O valente somente prova a si mesmo nos dias de batalha, o verdadeiro herói prova-se todos os dias e as suas virtudes, embora às vezes mostrem-se com alguma pompa, são mais frequentemente usadas sob um exterior mais modesto.

Ousemos dizê-lo: ao herói não é necessário que o valor seja a sua primeira virtude, e que é mesmo duvidoso que ele deva ser contado entre as virtudes. Como podemos honrar com esse título uma qualidade sobre a qual tantos celerados fundaram seus crimes? Não, sem que a mais inquebrantável intrepidez perfizesse a base de seu caráter, jamais os Catilinas nem os Cromwells teriam tornado seus nomes célebres, jamais um teria tentado arruinar

---

<sup>138</sup>Plutarco conta na biografia de Numa que na Roma antiga o templo de Janos - localizado no Fórum - tinha duas portas, elas ficavam abertas em tempos de guerra e fechadas quando havia paz.

sua pátria nem o outro submetido a dele. Com algumas virtudes a mais, dir-me-iam, eles teriam sido heróis. Que se diga antes: com alguns crimes a menos eles teriam sido homens<sup>139</sup>.

Não passarei em revista aqui o terror e flagelo do gênero humano, esses guerreiros funestos, homens ávidos por sangue e conquistas, cujos nomes não se pode pronunciar sem tremer: os Mários, os Totilas, os Tamerlões<sup>140</sup>. Não me valerei do justo horror que eles inspiraram nas nações; e qual a necessidade de recorrer a esses monstros para estabelecer que mesmo a valentia <sup>141</sup> mais generosa é suspeita em seu princípio, muito variável nos seus exemplos e tanto mais funesta nos seus efeitos quanto não pertence à constância, à firmeza e as vantagens da virtude? Quantas ações memoráveis não foram inspiradas pela vergonha ou pela vaidade? Quantas façanhas, executadas sob a luz do sol, diante do olhar dos chefes e em presença de todo o exército, foram desmentidas no silêncio e no escuro da noite? Este é valente em meio aos seus companheiros, ele que não passará de um covarde quando for abandonado a si mesmo. Esse outro tem a compostura de um general quando jamais teve o coração de um soldado. Aquele, durante um confronto mortal enfrenta a espada do seu inimigo, mas no segredo da sua casa não poderia se sustentar de pé diante da aproximação do ferro salutar<sup>142</sup> de um cirurgião.

---

<sup>139</sup>Lúcio Sérgio Catilina (108 a.C.-62 a.C.), senador romano de bravura reconhecida no campo de batalha, era considerado cruel e lascivo, tendo sido acusado por deitar-se com uma virgem vestal, crime que implicava morte na Roma antiga. Depois de ter escapado da punição conspirou contra Roma tentando derrubar a República. Oliver Cromwell (1599-1658) nasceu na Inglaterra e foi um militar de bravura indiscutível, além de ter sido um político eficiente. Ele chegou a ser intitulado *Lord Protector of England and Ireland*, depois de ter dissolvido o Parlamento, em 1655. Cromwell também é conhecido por ter participado da tomada de decisão que culminou na decapitação do rei Carlos I, em 1649.

<sup>140</sup>Caio Mário (157 a.C.-86 a.C.), nasceu em Arpino, foi muito bem-sucedido em suas funções político-militares, apesar de ter sido considerado um general cruel. Ele foi eleito mais de seis vezes para o cargo de Cônsul de Roma, além de ter criado brechas nas regras eleitorais que permitiram, posteriormente, seu descumprimento. Apoiado por Cornélio Cina, Mário foi responsável por muitas mortes entre a aristocracia romana, quando retomou o controle da cidade de Roma, que havia sido invadida por Sula. Tota foi rei dos ostrogodos e obteve sucesso invadindo Roma por duas vezes. Morreu durante uma batalha, em 552 d.C. A data de seu nascimento é desconhecida. Tamerlão (1336-1405) foi responsável pelo estabelecimento do segundo Império mongol, ampliando as suas fronteiras por meio de conquistas militares.

<sup>141</sup>No original '*bravoure*', no sentido de coragem (bravura), principalmente no campo de batalha.

<sup>142</sup>Provavelmente Rousseau tinha em mente um instrumento médico feito de ferro, comumente aquecido por fogo, utilizado na época em operações cirúrgicas em que era necessário cauterizar um tecido.

Esse homem foi valente simplesmente em certo dia, diriam os espanhóis do tempo de Carlos V, e eles entendiam de valentia. De fato, nada pode ser mais variável do que esse valor e há poucos guerreiros sinceros que ousariam responder por si mesmos em um período de vinte e quatro horas. Ajax espanta Heitor, Heitor amedronta Ajax e foge diante de Aquiles<sup>143</sup>. Antíoco, o Grande, foi valente a metade de sua vida e covarde a outra metade<sup>144</sup>. O conquistador de três partes do mundo perde o coração e a cabeça em Farsália<sup>145</sup>, César ele mesmo se encheu de emoção em Dirráquio e teve medo em Munda<sup>146</sup>, e o vencedor de Bruto evadiu-se covardemente diante de Otávio, abandonando a vitória e o império do mundo àquele que obteria dele um e outro<sup>147</sup>. Acreditar-se-ia que é por falta de exemplos modernos que eu somente cito aqui os antigos?

Que não nos digam mais, portanto, que a palma heroica pertence somente à valentia e aos talentos militares. A reputação dos grandes homens não é de maneira nenhuma medida por meio de suas façanhas. Cem vezes os vencidos conquistaram o prêmio da glória sobre os vencedores. Que se recolha os sufrágios e que me digam qual é o maior, Alexandre ou Poro<sup>148</sup>, Pirro ou

---

<sup>143</sup> Esses episódios são retratados na *Ilíada*, de Homero. Ajax, herói grego participante da Guerra de Tróia, era determinado, forte, corajoso, leal e dotado de um físico impressionante. Sua aparição no campo de batalha era imediatamente percebida pelo inimigo. Somente Aquiles o superava. Heitor, herói e líder do exército troiano, era tido por excelente líder, bom marido e pai amoroso. No Canto VII, da *Ilíada*, antes de entrar em batalha com Ajax, Heitor sentiu seu coração bater mais rápido. O duelo entre eles ganhou a noite e foi interrompido pelos deuses, que decretaram o empate. Os dois guerreiros, canta Homero, após a batalha trocaram presentes em sinal de respeito. Já no Canto XI, em um episódio que narra alguns avanços do exército troiano sobre os gregos, vemos Heitor acossar Ajax. No Canto XXII, por sua vez, quando do duelo entre Aquiles e Heitor, este se atemoriza e tenta fugir. Acabará, por fim, morrendo e tendo seu corpo profanado, até que seu pai suplique a Aquiles que lhe deixe realizar a cerimônia fúnebre de seu filho primogênito.

<sup>144</sup> Antíoco, o Grande (242 a.C.-187 a.C.), nascido onde hoje se localiza o Irã, foi rei da Síria, expandiu o Império conquistando, por exemplo, a Palestina, então sob o domínio egípcio. Quando invadiu a Grécia foi derrotado e humilhado pelos romanos.

<sup>145</sup> Rousseau fala possivelmente de Cneu Pompeu, também chamado de Pompeu, o Grande (108 a.C.-48 a.C.), político e general romano que morreu em batalha contra as forças de César, na cidade de Farsália, em 48 a.C.

<sup>146</sup> Caio Júlio César (100 a.C.-44 a.C.), ele foi derrotado pelas forças de Pompeu, na batalha de Dirráquio, forçado a abandonar o cerco; depois sentiu medo em Munda, quando suas tropas correram o risco de serem vencidas antes de conseguirem êxito sobre os filhos de Pompeu. Essa foi a última campanha militar de César.

<sup>147</sup> Marco Antônio (83 a.C.-30 a.C.), venceu Bruto na batalha de Filipos, em 42 a.C. e depois, acompanhado por Cleópatra, fugiu covardemente de Otaviano, durante uma batalha naval em Ácio, no ano 31 a.C., tomando a direção de Alexandria.

<sup>148</sup> Em 323 a.C. Alexandre, o Grande, derrotou o rei Poro, da Índia; no entanto, desgastados física e mentalmente, as tropas alexandrinas não desejavam prosseguir com a invasão, ansiosos em voltar para



Fabrizio<sup>149</sup>, Antônio ou Bruto<sup>150</sup>. Francisco I atrás das grades ou Carlos V triunfante<sup>151</sup>, Valois conquistador ou Coligny vencido?<sup>152</sup>

Que diremos desses grandes homens que são seguramente mais imortais por não terem sujado as mãos de sangue? O que diremos do legislador de Esparta que depois de ter provado o prazer de reinar teve a coragem de oferecer a coroa ao seu legítimo possessor, que ainda não havia reclamado por ela; desse doce e pacífico cidadão que soube vingar suas injúrias não pela morte do ofensor, mas tornando-o um homem honesto? Seria necessário desmentir o oráculo que quase lhe ofereceu honras divinas e recusar o heroísmo àquele que fez heróis todos os seus compatriotas?<sup>153</sup> Que diremos do legislador de Atenas, que soube manter sua liberdade e sua virtude mesmo na corte de tiranos, e ousou sustentar em face de um monarca opulento que a potência e as riquezas

---

casa. A vitória, portanto, não lhe serviu de muita coisa. A história é narrada por Plutarco, em sua biografia de Alexandre.

<sup>149</sup> Pirro (319 a.C.-272 a.C.), rei de Épiro, grande general e opositor ferrenho dos romanos, obteve vitória em várias batalhas contra as tropas de Roma, porém, a grande custo. Fabrizio, de virtude inquebrantável, negociou a paz com Pirro e chegou a recusar presentes por ele oferecidos. É o mesmo Fabrizio que Rousseau faz falar, na famosa prosopopeia contida no *Discurso sobre as ciências e as artes*.

<sup>150</sup> A comparação coloca frente a frente Antônio e Bruto, o primeiro, partidário de César, que chegou a oferecer-lhe a coroa, a ele que vinha ganhando poderes comparáveis aos de um rei na República de Roma e o segundo que, por sua vez, participou do episódio em que os senadores romanos assassinaram César. Bruto terminou por se suicidar, em 42 a.C., após a derrota da batalha de Filipo, pois não queria sobreviver à República. De fato, em 31 a.C. Otaviano recebeu do senado poderes absolutos e o título de Augusto, pondo fim à República.

<sup>151</sup> Carlos I (1500-1558), depois agraciado com o título de Carlos V, rei da Espanha, foi eleito Sacro Imperador romano-germânico. Governou energicamente e participou de muitas guerras. Em 1556 ele abdicou de todos os seus títulos. Antes disso, em fevereiro de 1525, havia derrotado as forças de Francisco I (1494-1547), fazendo-o prisioneiro. Em janeiro de 1526, devido às circunstâncias, Francisco I assinou o Tratado de Madrid, atestando que ele renunciava a algumas de suas possessões, como Milão e Borgonha. Contudo, logo que voltou para França, uma vez libertado, Francisco I revogou suas afirmações contidas no Tratado e recomeçou a guerra. Em pouco tempo, a vitória de Carlos V se mostrou nula.

<sup>152</sup> Carlos IX (1550-1574), da casa dos Valois, foi rei da França. O massacre da noite de São Bartolomeu, em 24 de agosto de 1572, teve sua conivência, evento em que protestantes franceses foram assassinados por motivos religiosos. Morreu, sem deixar descendência, pouco tempo após o massacre da noite de São Bartolomeu. Gaspard de Coligny (1519-1572) foi um bravo almirante, convertido ao protestantismo, logo se tornou importante líder do grupo protestante, sendo uma das vítimas do massacre referido.

<sup>153</sup> Rousseau fala de Licurgo, legislador espartano. Ele teria devolvido a coroa ao seu sobrinho, Carilau; o cidadão doce e pacífico mencionado no texto é também Licurgo, que se tornou uma espécie de mentor de Alcandro, depois deste último lhe ter vazado um dos seus olhos acidentalmente. A anedota do oráculo é contada por Plutarco, na *Vida de Licurgo*, capítulo 5. Ver também, no que diz respeito às referências de Rousseau a Licurgo, o *Contrato social*, L. II, Cap. 7.

não tornam o homem feliz?<sup>154</sup> Que diremos do maior dos romanos e do mais virtuoso dos homens, desse modelo de cidadão, o único a quem o opressor da pátria honrou detestá-lo a ponto de escrever contra ele mesmo após sua morte? Faremos essa afronta ao heroísmo recusando esse título a Catão, o jovem? E, no entanto, esse homem não foi célebre nos combates e não recheou o mundo com o estardalhaço de suas façanhas. Engano-me; ele concretizou a façanha mais difícil e que jamais foi empreendida, a única que não será imitada, ele fez de um grupo de guerreiros uma sociedade de homens sábios, equânimes e modestos<sup>155</sup>.

Sabe-se muito bem que em matéria de valentia era pouco o quinhão de Augusto<sup>156</sup>. Não foi na costa do Ácio nem nas planícies de Filipo que ele recolheu os louros que lhe immortalizaram, mas na Roma pacífica e tornada feliz. Todo o universo submetido fez menos pela glória e pela segurança de sua vida do que a equidade de suas leis e o perdão de Cina, afinal as virtudes sociais presentes nos heróis são preferíveis à coragem! O maior capitão do mundo morreu assassinado em pleno senado por um pouco de arrogância indiscreta, por ter desejado acrescentar um vão título a um poder real, e o autor odioso das proscricções, erradicando seus crimes pela força da justiça e da clemência tornou-se o pai da Pátria que ele devastou. E uma vez morto foi adorado pelos romanos que ele submeteu<sup>157</sup>.

Quem de nós ousará retirar desses grandes homens a coroa de herói que orna as suas cabeças imortais? Quem ousará recusar a esse guerreiro filósofo e benfeitor que com suas mãos acostumadas ao manejo das armas, tira de vosso seio as calamidades de uma longa e funesta guerra, e faz brilhar em vosso meio,

---

<sup>154</sup> Trata-se de Sólon (693 a.C.-559 a.C.), que manteve sua virtude mesmo na corte do tirano Pisístrato, e defendeu, diante do faustoso rei Creso, que a felicidade não é resultado das riquezas.

<sup>155</sup> Catão, o jovem (96 a.C.-46 a.C.), político do período de declínio da República romana, era considerado imune a subornos e reconhecido por sua tenacidade moral, foi muito requisitado por Rousseau como exemplo de virtude. Júlio Cesar, após sua morte, publicou um livro chamado *Anti-Catão*.

<sup>156</sup> Otaviano (63 a.C.-14d.C.), depois agraciado pelo senado romano com o título de Augusto Cesar, não obteve glória imortal na costa do Ácio onde ele venceu Marco Antônio e Cleópatra, nem mesmo nas planícies de Filipo, onde suas forças derrotaram as de Bruto e Cássio, em 42 a.C., mas pela equidade de suas leis e pelo perdão concedido a Cina, bisneto de Pompeu que conspirou contra ele. Em relação a esse episódio do perdão, Corneille, dramaturgo francês, escreveu uma peça muito conhecida intitulada *Cina*.

<sup>157</sup> Trata-se de Júlio César, que foi assassinado dentro do senado pelos próprios senadores por volta de 43 a.C. A lista das proscricções, publicada por Otaviano, juntamente com Lépido e Antônio, resultou na morte de cerca de trezentos senadores.

com magnificência Real, as ciências e as belas-artes?<sup>158</sup> Ó espetáculo digno de tempos heroicos! Vejo as Musas com todo seu brilho marcharem em passo firme por entre seus batalhões; Apolo e Marte coroa-se reciprocamente, e sua ilha ainda fumegando a devastação do relâmpago, desafia doravante o trovão, protegida por esse duplo laurel. Decidam-se, portanto, cidadãos ilustres, quem mais merece a palma heroica: os guerreiros que se apressam em vossa defesa ou os sábios que se preocupam unicamente com a sua própria felicidade. É melhor poupar-se de uma escolha inútil porque segundo esse critério as mesmas cabeças serão coroadas por esse duplo título.

Aos exemplos que se apresentam em grande número e que não me é possível esgotar acrescentemos algumas reflexões que confirmam as induções que quero extrair. Atribuir o primeiro lugar à valentia em se tratando do caráter heroico é dar ao braço que executa a preferência sobre a cabeça que planeja. Entretanto, encontram-se mais facilmente braços do que cabeças. Pode-se confiar a outros a execução de um grande projeto sem perder o mérito principal, mas executar o projeto de outro é entrar voluntariamente em uma ordem subalterna, o que não convém ao herói.

Assim, qualquer que seja a virtude que o caracterize, ela deve anunciar o gênio e ser-lhe inseparável. As qualidades heroicas têm seu germe no coração, mas é na cabeça que elas se desenvolvem e ganham solidez. A alma mais pura pode se desviar da rota do bem se o espírito e a razão não a guiam, e todas as virtudes alteram-se sem o auxílio da sabedoria. A firmeza degenera facilmente em obstinação, a doçura em fraqueza, o zelo em fanatismo e o valor em ferocidade. Frequentemente, um empreendimento mal planejado causa mais dano ao responsável por seu fracasso do que honra, no caso de um sucesso merecido; pois o desprezo é ordinariamente mais forte do que a estima. Para estabelecer uma reputação brilhante, parece mesmo que os talentos servem mais facilmente de suplemento às virtudes do que as virtudes de suplemento aos talentos. O soldado do Norte, com um gênio estreito e uma coragem sem limites, perde irremediavelmente no meio de sua carreira uma glória adquirida por

---

<sup>158</sup> Trata-se do Marquês de Cursay, aquele que ajudou a pacificar a Córsega, em 1748.

prodígios de valentia e de generosidade<sup>159</sup>. E é ainda duvidoso, em acordo com a opinião pública, se o assassino de Charles Stuart, apesar de todos os seus crimes, não foi um dos maiores homens que jamais existiu<sup>160</sup>.

A valentia tira sua forma particular do caráter de quem a possui, de modo que ela não constitui o caráter de alguém. Em uma alma virtuosa a valentia torna-se virtude e em um homem malvado ela se transforma em vício. O cavaleiro Bayard e Cartouche foram valentes, mas alguém acreditará que eles eram semelhantes?<sup>161</sup> A valentia é suscetível de todas as formas, ela é generosa ou brutal, estúpida ou esclarecida, furiosa ou tranquila segundo a alma de quem o possui. Ela é a espada do vício ou o escudo da virtude segundo as circunstâncias; ela não é a virtude mais necessária ao herói porque não anuncia necessariamente nem a grandeza de alma nem a de espírito. Perdoem-me, povo violento e infortunado, que por muito tempo preencheu a Europa com o ruído das suas façanhas e das suas infelicidades. Não, não é para a valentia dos concidadãos que verteram seu sangue em nome de seu país que atribuirei a coroa heroica, mas ao seu ardente amor pela Pátria e à sua invencível constância na adversidade. Para serem herói com tais talentos eles não precisariam ter valentia.

Ataquei uma opinião perigosa e muito disseminada, não tenho as mesmas razões para seguir em todos os seus detalhes o método de exclusão. Todas as virtudes nascem das diferentes relações que a sociedade estabeleceu entre os homens. O número dessas relações é quase infinito. Que tarefa seria, portanto, percorrê-las todas? Ela seria imensa porque há entre os homens tantas virtudes possíveis quantos vícios reais. Ela seria supérflua, porque no número de virtudes grandes e difíceis que são necessárias ao herói para comandar bem, não se saberá compreender como necessárias o grande número de virtudes ainda mais difíceis que a multidão tem necessidade para obedecer. Um homem brilhou em primeiro lugar, quando se tivesse nascido em último teria morrido de modo

---

<sup>159</sup>Talvez Rousseau se refira a Carlos XII (1682-1718), rei da Suécia que, após ter vencido o rei da Dinamarca e também o rei da Rússia, Pedro, o Grande, empreendeu outra luta contra ele, resultando em sua derrota e no enfraquecimento da Suécia.

<sup>160</sup> Trata-se de Oliver Cromwell.

<sup>161</sup>O cavaleiro Bayard ou Pierre du Terrail (1473-1525), soldado francês conhecido por suas façanhas devido à ausência de medo. Cartouche se chamava Louis Dominique Bourguignon (1693-1721), foi um famoso líder de bandidos que atuava na região de Paris. Acabou sendo preso e condenado à morte.

obscuro, sem ter sido notado. Não sei o que teria acontecido a Epiteto <sup>162</sup> caso tivesse sido colocado por sobre o trono do mundo, mas bem sei que no lugar dele César não teria passado de um pobre escravo.

Limitemo-nos, portanto, em nome da brevidade, às divisões estabelecidas pelos filósofos e nos contentemos em percorrer as quatro principais virtudes às quais se relacionam todas as outras, confiantes de que não é pelas qualidades acessórias, obscuras e subalternas que se deve procurar a base do heroísmo.

Diremos, contudo, que a justiça seja essa base enquanto a maioria dos grandes homens fundou sobre a injustiça o monumento da sua glória? Uns, embriagados de amor pela pátria, não encontraram nada que fosse ilegítimo quando o assunto era servi-la e não hesitaram em empregar para vantagem dela meios odiosos que a suas almas generosas nunca teriam empregado para benefício próprio. Outros, devorados pela ambição só trabalharam para colocar o seu país em grilhões. O ardor da vingança levou outros a traírem-na, outros foram ávidos conquistadores, usurpadores habilidosos; outros ainda não tiveram vergonha de tornarem-se os Ministros da tirania alhures. Houve quem desprezasse seus deveres, outros brincaram com sua fé; houve ainda os que foram injustos por sistema ou por fraqueza, a maior parte por ambição: todos alcançaram a imortalidade.

A justiça não é, portanto, a virtude que caracteriza o herói, e não faremos melhor elencando a temperança ou a moderação. Foi por terem carecido dessa última virtude que os homens mais célebres se tornaram imortais, e o vício oposto à temperança não impediu ninguém de se tornar imortal. Nem mesmo Alexandre, cujo vício terrível derramou o sangue do seu amigo. Nem mesmo César, a quem todas as dissoluções da sua vida não lhe tiraram um único altar depois de sua morte<sup>163</sup>.

A prudência é antes uma qualidade do espírito do que uma virtude da alma. Mas, de qualquer maneira que a abordemos, encontramos nela sempre mais solidez do que brilho, e ela serve mais para fazer valer as outras virtudes

---

<sup>162</sup> Epiteto (55? d.C.- 135? d.C.), foi um filósofo estoico, feito escravo em Roma. Obteve sua liberdade aproximadamente no ano 68 d.C.

<sup>163</sup> Alexandre, bêbedor, acabou matando seu amigo Kleitos, sem motivo justificável, ele que salvara a vida do Imperador em 334 a.C. Ao que parece, o mesmo episódio é comentado no Emílio, Livro IV, mas ganhando outra perspectiva. As atitudes questionáveis de César serão relatadas no texto mais abaixo.

do que para brilhar por si mesma. A prudência, diz Montaigne, é tenra e circunspecta, inimiga mortal das altas execuções e de todo ato verdadeiramente heroico. Se ela previne os grandes erros, ela prejudica os grandes empreendimentos<sup>164</sup>, pois há poucos empreendimentos que não entregam à sorte muito mais do que conviria ao homem sábio. Ademais, o caráter do heroísmo é o de levar ao mais alto grau aquelas virtudes que lhes são próprias. Entretanto, nada se aproxima mais da pusilanimidade do que uma prudência excessiva, e dificilmente um homem se eleva por sobre os outros sem, por vezes, pisotear a razão humana deixando-a sob seus pés. A prudência ainda não é, portanto, a virtude característica dos heróis.

A temperança o é ainda menos. Ela que representa a virtude que o próprio heroísmo - essa busca intemperante por glória - parece excluir. Onde estão os heróis que não foram aviltados por algum excesso de qualquer espécie que seja? Dizem que Alexandre foi casto, mas ele foi sóbrio? Rival do primeiro conquistador da Índia, ele não acabou por imitar suas dissoluções? Não foi ele quem as reuniu quando, depois de ser instigado por uma cortesã, queimou o palácio de Persépolis? Ah, se ele ao menos tivesse uma amante! Em sua funesta malignidade ele não teria assassinado seu amigo. César foi sóbrio, mas foi casto, ele que fez conhecer em Roma prostituições incríveis e amava homens e mulheres a seu bel prazer? Alcibíades<sup>165</sup> tinha todos os tipos de intemperança e nem por isso deixou de ser um dos grandes homens da Grécia. O velho Catão amava o dinheiro e o vinho<sup>166</sup>, tinha vícios ignóbeis e foi admirado pelos romanos. Ora, esse povo estava familiarizado com a glória.

O homem virtuoso é justo, prudente, moderado, sem ser por isso um herói. Muito frequentemente o herói não tem nenhuma das qualidades citadas. Não tenhamos receio de convir: é frequentemente devido ao desprezo por essas virtudes que o heroísmo ganha seu brilho. Que viria a ser de César, Alexandre,

---

<sup>164</sup> Ver os *Ensaíos* de Montaigne, I, Cap. XXIII.

<sup>165</sup> Alcibíades (450 a.C.-404 a.C.) aparece como personagem no diálogo de Platão chamado *O Banquete*. Ilustre entre os atenienses, ele tinha um comportamento questionável, mas ainda assim foi bem-sucedido tornando-se um dos grandes homens da Grécia.

<sup>166</sup> Catão, o velho (234 a.C.-149 a.C.), político romano, grande orador e historiador, era considerado conservador por defender os antigos costumes contra a influência grega em Roma.

Pirro, Aníbal<sup>167</sup>, encarados por essa perspectiva? Com alguns vícios a menos eles poderiam ter sido menos célebres, pois a glória é o prêmio do heroísmo, mas é preciso um de outro quilate para a virtude.

Se fosse preciso distribuir as virtudes para as pessoas que lhes são mais adequadas, indicaria ao homem de Estado a prudência, para o cidadão a justiça, ao filósofo moderação, quanto à força de alma eu a entregaria para o herói, e ele não teria do que se queixar.

De fato, a força é o verdadeiro fundamento do heroísmo, ela é a fonte ou o complemento das virtudes que a compõem e é ela que torna o herói apto para as grandes coisas. Reúna à vontade qualidades que podem concorrer para formar o grande homem, se não for acrescentada força para animá-las, elas se transformarão todas em langor e o heroísmo desaparecerá. A força da alma sozinha, ao contrário, dá necessariamente um grande número de virtudes heroicas para aquele que dela é dotado e complementa todas as outras.

Do mesmo modo que alguém pode empreender ações virtuosas sem ser virtuoso, pode-se realizar grandes ações sem ter direito ao heroísmo. O herói não realiza sempre grandes ações, mas ele está sempre pronto diante da necessidade e se mostra grande em todas as circunstâncias de sua vida: eis o que o distingue do homem vulgar. Um enfermo pode tomar da pá e laborar a terra por alguns momentos, mas ele se fatiga e se exaure dentro em breve. Um robusto trabalhador não suporta grandes trabalhos sem pausa, mas ele poderia fazer isso sem se incomodar; ele tem esse poder por meio da força corporal. A força da alma é a mesma coisa, ela consiste em sempre poder agir fortemente.

Os homens são mais cegos do que malvados e há mais fraqueza do que malignidade em seus vícios. Enganamos-nos a nós mesmos antes de enganar o outro, e nossas faltas advêm dos nossos erros. Nós as cometemos quase somente porque nos deixamos levar pelos interesses mesquinhos que nos fazem esquecer as coisas mais importantes e mais longínquas. Vem daí toda a pequenez que caracteriza o vulgo, a inconstância, a ligeireza, o capricho, a trapaça, o fanatismo e a crueldade: vícios que têm como fonte a fraqueza da

---

<sup>167</sup> Aníbal (248 a.C.-182 a.C.) nascido em Cartago, foi um grande militar, considerado um dos maiores estrategistas da história. Envolveu-se em conflitos com Roma, obtendo admiráveis vitórias, ainda que tenha sido derrotado. Maquiavel chega a mencionar sua crueldade no livro *O Príncipe*, capítulo XVII.



alma. Ao contrário, tudo é grande e generoso em uma alma forte, porque ela discerne o belo do especioso, a realidade da aparência e se fixa em seu objeto com essa firmeza que desvia das ilusões e ultrapassa os maiores obstáculos.

É assim que um juízo incerto e um coração facilmente seduzível tornam os homens fracos e pequenos. Para ser grande é preciso unicamente tornar-se senhor de si. É dentro de nós mesmos que estão os nossos mais temíveis inimigos e quem quer que saiba combatê-los e derrotá-los terá feito mais pela sua glória, no juízo dos sábios, do que se tivesse conquistado o universo.

Eis o que produz a força da alma; é assim que ela pode esclarecer o espírito, ampliar o gênio e fornecer a todas as outras virtudes sua energia e vigor. Ela pode mesmo compensar as que nos faltam, pois aquele que não for nem corajoso, nem justo, nem sábio, nem moderado por inclinação o será, no entanto, pela razão. Tão logo tenha sobrepujado suas paixões e derrotado seus preconceitos perceberá o benefício de se portar de tal maneira, tão logo ele se convença de que não pode alcançar sua felicidade a não ser trabalhando em prol da felicidade dos outros. A força é, pois, a virtude que caracteriza o heroísmo, posição que é corroborada pelas reflexões de um grande homem, por meio de um argumento irrespondível: as outras virtudes, diz Bacon, nos livra da dominação dos vícios, somente a força nos preserva da dominação da fortuna.<sup>168</sup> De fato, quais são as virtudes que não necessitam de determinadas circunstâncias para serem colocadas em prática? De que serve a justiça entre tiranos, a prudência em meio a insensatos e a temperança na miséria? No entanto, todos os acontecimentos honram o homem forte, a felicidade e a adversidade servem igualmente para a sua glória, e encarcerado, ele não reina menos do que entronado. O martírio de Régulo em Cartago, o festim de Catão rejeitado do consulado, o sangue frio de Epiteto estropiado pelo seu mestre<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Provavelmente Rousseau tem em vista o ensaio de Francis Bacon intitulado *Of adversity*.

<sup>169</sup> Marco Atílio Régulo foi eleito Cônsul romano em 267 a.C. e uma segunda vez em 256 a.C. Atuando como general, foi responsável por várias vitórias romanas, no entanto, quando da primeira Guerra Púnica (conflito entre Roma e Cartago), acabou sendo feito prisioneiro junto com centenas de compatriotas. Ele mesmo foi até Roma negociar o resgate dos soldados, clamando que o senado negasse os termos dos cartagineses. Como prometido, ele voltou para o solo inimigo, mantendo-se firme em relação à sua palavra. Ele acabou sendo torturado até a morte. Esse gesto foi durante muito tempo lembrado como sendo um exemplo máximo de resistência e retidão. Régulo morreu em 250 a.C. Alguns relatos contam como Epiteto manteve-se calmo e altivo mesmo quando seu mestre estropiou violentamente sua perna. Note-se que Epiteto era escravo.

não são menos ilustres do que os triunfos de Alexandre e César. E se Sócrates tivesse morrido em seu leito, talvez hoje em dia poder-se-ia questionar se ele não teria sido meramente um hábil sofista.

Depois de ter determinado a virtude mais própria ao herói deveria falar ainda daqueles que alcançaram o heroísmo sem possuí-la. Mas como poderiam conquistar esse título sem a parte que sozinha constitui o verdadeiro herói e que lhe é essencial? Nada tenho nada dizer sobre o ponto e isso representa o triunfo da minha causa. Entre os homens célebres, cujos nomes foram inscritos no Templo da Glória, alguns careceram de sabedoria e outros de moderação; houve ainda os que foram cruéis, injustos, imprudentes e pérfidos: todos tinham fraquezas, nenhum deles foi um homem fraco. Em uma palavra, a alguns grandes homens podem ter faltado todas as outras virtudes, mas nunca houve um herói desprovido de força de alma.

## ANEXO 2

### TRADUÇÃO

#### DA HONRA E DA VIRTUDE

Autor: Jean-Jacques Rousseau

Tradução, Apresentação e Notas: Rafael de Araújo e Viana Leite

(Texto publicado na Revista **Kínesis** Unesp – Marília, v. 8 (16), 2016, pp. 233-242)

#### Apresentação

O texto intitulado *Da honra e da virtude*, agora vertido para o português, é parte dos chamados *Fragmentos políticos* de Jean-Jacques Rousseau. Trata-se de excertos jamais publicados pelo autor, a maioria de datação incerta, reunidos e classificados posteriormente pelos especialistas da obra rousseauiana a partir de afinidades temáticas. Esse material textual, ainda pouco utilizado pela literatura secundária brasileira, é relativamente amplo e também heterogêneo, seja em importância, extensão ou conteúdo. Em número de dezesseis, os *Fragmentos políticos* gravitam em torno de temas caros ao autor e importantes para a compreensão de seu sistema filosófico. Dentre eles encontramos, por exemplo, trechos de obras inacabadas, simples notas ou variantes de trabalhos publicados. Como diz Robert Derathé, dentre os textos encontraremos trabalhos de eloquência, como o interessante *Paralelo entre Esparta e Roma*, mas também trabalhos feitos por encomenda, tal parece ser o caso de *História da Lacedemônia*, ou mesmo textos de ocasião, como o *Da Felicidade pública* (ROUSSEAU, 1964, p. CXVII). A reunião dessas peças, ainda em acordo com o comentador, perfaz “um dossiê relativo ao conjunto dos escritos do autor (...)”, mas não só isso, “a maior parte dos temas que ele trata nos fragmentos se ligam a temas fundamentais de sua doutrina.” (ROUSSEAU, 1964, p. CXVII. Tradução minha).

A presente tradução vai ao encontro da sugestão de Robert Derathé e pretende disponibilizar em português um desses fragmentos, chamado *Da honra e da virtude*. Dividido em dezesseis seções, nele encontramos menção a temas pertinentes da esfera político-moral de Rousseau. Algumas seções têm caráter de esboço, outras são bem curtas, o que faz delas uma espécie de aforismo,

dado que em sua economia encontra-se também grande força retórica. O tema do luxo, atrelado à questão da estima pública e virtude, tal qual tratado pelo fragmento, ressalta a sua relevância. Sobre o luxo, por exemplo, sua abordagem merece nota, pois ele é classificado de maneira mais detalhada em comparação à maioria das obras publicadas pelo autor. Rousseau delimita a sua manifestação a partir de duas possibilidades principais, o que é novidade para o leitor dos dois *Discursos*<sup>170</sup>. De um lado temos o luxo de indolência e, de outro, aquele vinculado à magnificência, divisão que ajuda a compreender as sutilezas de sua posição na querela sobre o luxo, debate filosófico de grande repercussão no século XVIII<sup>171</sup>. Em *Da honra e da virtude* acompanhamos, enfim, a construção de fórmulas cujo vigor se equipara ao encontrado em obras consagradas de Jean-Jacques Rousseau.

Mas por que, diria o leitor mais insistente, traduzir um fragmento - talvez mero exercício intelectual de Rousseau - que provavelmente nem tenha sido escrito visando publicação? Eis uma questão que, se ainda não foi respondida com os esclarecimentos tomados de Robert Derathé, talvez possa ser ao menos pacificada se oferecermos a Rousseau a coroa merecida somente pelos grandes escritores e, na esteira de Franklin de Matos, dizer sobre Jean-Jacques o que foi dito a respeito de seu antigo amigo, Diderot: “(...) pois as obras pretensamente ‘menores’ de um grande autor costumam, no mínimo, enriquecer a leitura de suas ‘obras-primas’”. (MATOS, 2001, p. 126).

## Tradução

---

<sup>170</sup> Me refiro, respectivamente, ao *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, e ao *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade*, de 1755.

<sup>171</sup> É preciso deixar anotado, no entanto, que também no *Emílio*, Livro IV (ROUSSEAU, 2004, p. 498), Rousseau estabelece uma bipartição do luxo. Teríamos, assim, o luxo de indolência e aquele de ostentação. Apesar da diferença de nomenclatura em relação ao presente fragmento - ver a seção I - estamos lidando, ao que parece, com a mesma significação. Vale mencionar ainda a existência de um fragmento inteiro de Rousseau dedicado ao luxo, ainda sem tradução para o português, intitulado *Le luxe, le commerce et les arts*.

## DA HONRA e DA VIRTUDE

### I

Em todo país onde o luxo e a corrupção não reinam, o testemunho público da virtude de um homem é o mais doce prêmio que ele pode receber. E toda boa ação só necessita como recompensa ser denunciada publicamente como tal. Essa verdade é consequência dos princípios que venho agora estabelecer e para honra da humanidade a própria experiência a confirma. Qual não era o móbil da virtude dos Lacedemônios senão o de serem estimados virtuosos? Quem foi aquele que após ter conduzido esses triunfadores ao Capitólio os levou até seus arados? Eis uma fonte de interesse mais segura e menos perigosa do que os tesouros, pois a glória de ter agido bem não é sujeita aos mesmos inconvenientes do que aquela de ser rico, e fornece uma satisfação muito mais viva àqueles que aprenderam a lhe saborear. O que é necessário, então, para inflamar os homens em direção à virtude? Ensinar-lhes a considerá-la bela e a ter apreço por aqueles que a praticam. Uma vantagem bem considerável para um Estado assim constituído é a de que os mal-intencionados não têm poder algum para realizar seus desejos perniciosos, e a de que o vício ali não pode fazer nenhuma espécie de fortuna.

Não tenho esperanças de ouvir algum filósofo moderno dizer o mesmo dessas nações brilhantes onde se pode ver reinar com as riquezas o insaciável fervor de lhes aumentar.

Sinto que devo explicar um pouco o meu pensamento, de outro modo poucos leitores seriam de meu alvitre. Pois é preciso convencer todos aqueles que juram somente por Mammon<sup>172</sup>.

Uma das singularidades do coração humano é a de que, a despeito da inclinação que todos os homens têm de julgarem a si mesmos de maneira favorável, há pontos em relação aos quais eles se consideram ainda mais desprezíveis do que realmente o são. Tal é o interesse, considerado por eles como sua paixão dominante, embora tenham outra mais forte, mais geral e mais fácil de corrigir, que só se serve do interesse como um meio para satisfazer-se: é o amor de distinções. Faz-se de tudo para enriquecer, mas é para ser bem

---

<sup>172</sup>Personificação da riqueza e ganância sob a forma de um falso deus.

quisto que se deseja ser rico. Prova disso é que em lugar de se limitarem à mediocridade que constitui o bem-estar de cada um, querem chegar a um grau de riqueza capaz de fixar todos os olhares, mas que aumenta as preocupações e os tormentos, tornando-se um fardo quase tão pesado quanto a pobreza. Outra prova disso é o uso ridículo que os ricos fazem de seus bens. Não são eles os que gozam de sua abundância e ela só serve para atrair os olhares e a admiração dos outros<sup>173</sup>. É bem evidente que o desejo de se distinguir é a única fonte do luxo de magnificência, pois em relação àquele de indolência há somente um pequeno número de voluptuosos que sabem saboreá-lo, tirando dele toda a doçura e toda a simplicidade da qual é suscetível<sup>174</sup>. E assim vemos agir pelo mesmo princípio todas as famílias que trabalham sem cessar para se enriquecer e se arruinar alternadamente. É Sísifo quem transpira sangue e água para levar ao cume de uma montanha a pedra que será rolada abaixo em seguida<sup>175</sup>.

## II

---

<sup>173</sup>Argumento que se assemelha ao utilizado por Sêneca, nas *Cartas a Lucílio* (2001), especificamente na décima quarta carta, em que o autor aborda, dentre outros pontos, a riqueza como fonte de constante preocupação para quem a possui. O rico acabaria, pelo desejo insaciável de acumular mais riqueza, não desfrutando dela. La Bruyère também enfatiza os infortúnios de quem é rico, ou seja, das implicações morais negativas da busca incessante por luxo. O homem rico, cuidando mais de fazer fortuna do que de aproveitar a que lhe está disponível, passaria a vida acumulando tesouros que serão usufruídos pelos que vierem depois dele. Sobre esse ponto, ver, por exemplo, do livro *Os Caracteres* o capítulo intitulado *Dos bens e da fortuna*.

<sup>174</sup>Para Rousseau, podemos explicar a manifestação do luxo por duas vias principais, uma de caráter individual e outra mais intersubjetiva, a saber, o luxo de indolência (ou de espírito) e o de magnificência (ostentação). No primeiro caso trata-se de uma predileção ao desprendimento do trabalho e atração pela volúpia, mas não lascívia. Já o luxo de magnificência diz respeito a uma hierarquização social fantasiosa cujo critério de distinção é o grau de riqueza.

<sup>175</sup>Segundo a mitologia grega, Sísifo era filho de Éolo, deus dos ventos, e foi rei de Corinto. Figura muito astuciosa, ele foi punido pelos deuses por ter tentado e, de fato, conseguido enganá-los. A punição consistia em levar uma enorme pedra montanha acima, no entanto, ela era em seguida rolada de volta ao pé da montanha, obrigando Sísifo a recomeçar o trabalho eternamente. O episódio de Sísifo ganha sentido com a explicação da nota 4 desta tradução. A punição sofrida por ele é eterna e se reinicia logo depois que Sísifo, aparentemente, realiza sua tarefa. A mesma coisa aconteceria com aquele que, na sanha de acumular riquezas, nunca goza delas, pois não consegue desfazer-se do ardor de sempre querer aumentar seus tesouros. O desejo por mais tesouros, podemos dizer, se reacende logo depois de ser passageiramente satisfeito por algum lucro.

Seria preciso inflamar o desejo e facilitar os meios de atrair para a virtude a mesma admiração que só sabemos atrair hoje em dia para a riqueza<sup>176</sup>.

### III

É, pois, certo que é menos em nós mesmos do que na opinião de outrem que procuramos nossa própria felicidade. Todos nossos esforços tendem somente a nos fazer parecer felizes. Não fazemos quase nada para o sermos realmente, e se os melhores dentre nós cessassem um momento de se sentirem estimados, sua felicidade e sua virtude não seriam mais nada. Oh, Atenienses! Dizia Alexandre, quantos males eu suportaria para ser louvado por vós. Aquele queria ser admirado por seu valor, um outro por sua potência, aquele outro por sua riqueza, outro por sua bondade. Todos querem ser admirados. Eis o segredo e o fim último das ações dos homens, a única diferença consiste nos meios, cuja escolha depende da habilidade do legislador. Os povos veem bem o término do caminho, mas é ao legislador que cabe apontar as rotas. Confesso que as riquezas são sempre a primeira via que se apresenta, pois além da consideração que atraem, são elas que fornecem as comodidades da vida. Mas são acompanhadas dos males que a vida de interesse imputa todos os dias aos costumes, ao Estado e aos cidadãos. Seria preciso então fazer com que não se tenha nada a ganhar por meio das comodidades da vida em sendo rico, e que se tenha algo a perder pela consideração. Eis o que foi feito de modo admirável pelas leis da Lacedemônia e pelos costumes dos primeiros romanos, de onde concluo que isso não é impossível.

### IV

O interesse corrompe as melhores ações. Aquele que faz o bem somente impulsionado pelo dinheiro só espera ser mais bem pago para agir mal. Assim como a virtude, a honra, as glórias elas mesmas e os louvores elevam o coração, as recompensas pecuniárias o aviltam; por isso elas são desdenhadas pelos homens de coragem. No último cerco de Lille, M. Boufflers, o comandante, querendo dar reconhecimento a alguns trabalhos árduos dos sitiados, cuja realização os colocava em extremo perigo, propôs uma comissão aos soldados

---

<sup>176</sup>Primeira versão escrita por Rousseau do começo dessa passagem diz: *“O que é necessário, então, precisamente sobre esse ponto da parte das Leis? De inspirar o desejo (...)”* (Tradução da nota do texto original).



de boa vontade e vinte e cinco luíses de recompensa para aquele que levasse a cabo a tarefa<sup>177</sup>. Somente um granadeiro, cujo nome estou desconcertado por não saber, se apresenta, recebe as instruções, parte e em meio a um fogo terrível, observa a situação com inteligência e o sangue frio de um homem bravo e sensato como ele era. Não tendo sido ferido, foi dar conta daquilo que observou. O marechal, penetrado de admiração, ao invés de dar-lhe os vinte e cinco luíses, lhe oferece cinquenta. Meu general, disse-lhe o granadeiro, pegue de volta seus cinquenta luíses, essas coisas não se fazem por dinheiro. Digo que é para esse soldado e para os homens generosos semelhantes a ele que se devem imaginar recompensas, e não há problema elas serem ofertadas pelo príncipe, caso a lei não tenha disso se incumbido e se não houver uma forma jurídica que possa assegurar a credibilidade e prevenir os abusos.

## V

Se em todos os casos é mais útil cumprir seu dever do que não o cumprir na hora certa; mas aquele que se vende para dar conta de seu dever vai se vender por preço mais alto para o violar. O cálculo é simples, ele ganhará mais e ainda irá tirar algo dos dois lados<sup>178</sup>.

Você paga um governante para que ele mantenha sua posição, mas alguém paga ainda mais para ficar com ela. Imagina você que esse homem não saiba calcular e não percebe você que junto ao dinheiro que o inimigo lhe deu ele pode comprar em sua corte a honra de ser recompensado em sua fidelidade, ao invés de se manter estupidamente fiel, tornando-se assim um homem perdido. Ele tem muita honra para que não seja um patife, ele é por demais bom cidadão para não ser um traidor. Por pouco que ame a glória seria preciso que fosse louco para não ser um traidor. Grande Ministro, ilustre Monarca, espírito transcendente tal como você é, encontre remédio para isso, eu te desafio. Você fará com que o enforcem. Pobre homem! Já lhe foi dito que não se enforca alguém que dispõe de cem mil escudos<sup>179</sup>. Pois, enfim, como saber que esse homem é culpado quando te provam que ele é inocente? Você toma o partido da severidade. Sem provas, na verdade. Tanto melhor para os escroques. Se ainda

---

<sup>177</sup>Moeda de troca da época.

<sup>178</sup> Esse fragmento tem forte aspecto de esboço. Percebe-se que as ideias foram lançadas para serem posteriormente desenvolvidas.

<sup>179</sup>Também se trata de uma moeda de troca.

resta algum homem honesto que os incomode não tardará para que ele seja enforcado.

## VI

Tenha sido uma inclinação natural que levou os homens a se unirem em sociedade ou que eles tenham sido forçados pelas suas necessidades mútuas é certo que foi desse comércio que nasceram suas virtudes e seus vícios, e em alguma medida todo o seu ser moral. Lá onde não há sociedade não pode haver nem justiça, nem clemência, nem humanidade, nem generosidade, nem modéstia, nem, sobretudo, o mérito de todas essas virtudes. Quer dizer, o que vale praticá-las entre seres preenchidos por todos os vícios contrários? Falando moralmente, a sociedade é em si um bem ou um mal? A resposta depende da comparação entre o bom e o mau que se lhe resultam, do balanço entre os vícios e as virtudes que ela engendra naqueles que a compõem, e dessa perspectiva a questão é fácil de resolver e seria melhor puxar a cortina para sempre sobre todas as ações humanas, para não desvelar aos nossos olhos o odioso e perigoso espetáculo que elas nos apresentam. Mas observando com maior proximidade, vê-se logo que entram na solução desse problema outros elementos que o filósofo deve levar em conta e que modificam muito essa conclusão tão triste. E a virtude de um único homem de bem enobrece mais a raça humana do que todos os crimes dos vilões não a podem degradar.

## VII

Estou surpreso que entre tantas descobertas singulares feitas em nossos dias ninguém ainda tenha atinado para o fato de que foi na Corte dos reis que a filosofia nasceu. Parece-me que esse paradoxo bem vale um outro. Nos primeiros tempos do mundo os homens, ainda grosseiros, pensavam que para ter direito de comandar outras pessoas seria preciso lhes superar em sabedoria e, se ajustando a essa ideia, os príncipes não eram simplesmente os juizes do justo e do bom, mas também do belo e do verdadeiro.

## VIII

Será sempre grandioso e difícil submeter as mais caras afecções da natureza à pátria e à virtude.

## IX

Caso tivesse absolvido ou recusado condenar seu filho, de que maneira Brutus <sup>180</sup> poderia ousar condenar outro cidadão? Oh, cônsul, lhe teria dito o criminoso, teria eu feito pior do que vender minha pátria, e não sou também vosso filho?<sup>181</sup>

## X

Zango-me por Santo Agostinho ter ousado fazer gracejos a respeito desse grande e belo ato de virtude<sup>182</sup>. Os pais da igreja não souberam perceber o mal que eles faziam à sua própria causa fazendo murchar assim tudo o que a coragem e a honra haviam produzido de mais grandioso. Querendo elevar a sublimidade do cristianismo eles ensinaram os cristãos a se tornarem homens covardes e sem<sup>183</sup>...

## XI

Que me mostrem hoje em dia um único juiz capaz de sacrificar à pátria e às leis a vida de seus filhos. Algumas mulheres morreriam talvez por essa honra aparente que consiste na opinião de outrem, mas que me mostrem uma única capaz de morrer em nome dessa verdadeira honra que consiste na pureza das ações.

## XII

Para cada autor que ensina a desprezar a vida há cem outros que ensinam a sacrificar tudo para conservá-la.

## XIII

---

<sup>180</sup> Brutus teve importante participação quando do estabelecimento da República romana, participando da derrubada do rei Tarquínio, o Soberbo. Conta-se que ele condenou à morte seus filhos depois de terem se unido a uma conspiração com o objetivo de arquitetar o retorno da Monarquia. Brutus passou a representar, aos olhos da posteridade, a devoção do cidadão à República. O pintor francês Jacques-Louis David, por exemplo, em 1789, momento paradigmático da história da França, fez um quadro sobre esse mesmo episódio.

<sup>181</sup> Respondendo às tentativas de refutação de seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau diz no texto chamado de *Última resposta ao Sr. Bordes*: “Tomamos o exemplo que mais revolta nosso século e examinemos a conduta de Brutus, magistrado soberano, mandando matar seus filhos que tinham conspirado contra o Estado num momento crítico, quando pouco se precisava para subvertê-lo. É certo que, se lhes tivesse concedido graça, seu colega infalivelmente teria salvado todos os outros cúmplices e a República estaria perdida. Que importa? - Dir-me-ão. Se é indiferente, suponhamos, pois, que tivesse acontecido e, tendo Brutus condenado à morte algum malfeitor, o culpado lhe falasse assim: “Cônsul, por que me fazes morrer? Terei feito pior do que trair minha pátria? e não sou também teu filho?” (ROUSSEAU, 1973, p. 414. Sublinhado por nós).

<sup>182</sup> Rousseau continua a falar de Brutus.

<sup>183</sup> Frase incompleta. Rousseau se refere, muito provavelmente, à obra *Cidade de Deus*, Livro III, capítulo XVI e Livro V, capítulo XVIII.

Um único homem de probidade é capaz de manter em respeito toda a rua onde ele mora. O vício é sempre vergonhoso quando desmascarado diante dos olhos da virtude.

#### XIV

A alma se aquece, o espírito se eleva ao falar da virtude. Mesmo os mais perversos sentem por vezes os seus divinos transportes, e não há homem tão mau a ponto de nunca ter sentido em seu coração algumas faíscas desse fogo celeste, e que não tenha sido capaz de sentimentos e ações heroicas ao menos uma vez em sua vida.

#### XV

Homens sem freios e dissolutos sendo submetidos de uma vez e voluntariamente à mais dura e severa polícia<sup>184</sup> é um milagre que só pode ser concretizado por um súbito entusiasmo dos costumes e da virtude disseminada em todo um povo<sup>185</sup>.

#### XVI

##### Da honra

Os pais da igreja aparentaram muito desprezo pelas virtudes dos antigos pagãos que, segundo eles, não detinham outro princípio senão a vã glória. Acredito, no entanto, que eles ficariam bem embaraçados em provar solidamente uma afirmação tão temerária. Pois o que teriam encontrado na conduta de Sócrates, Fócio, Anaxágoras, Aristides, Catão, Fabrício ou nos escritos de Platão, de Sêneca e de Marco Aurélio<sup>186</sup> que daria a menor sustentação para

---

<sup>184</sup>Segundo o Dicionário da Academia francesa, de 1694, '*police*' pode ser entendido como as regras ou regulação de costumes de um Estado ou comunidade, independentemente de sua forma de governo.

<sup>185</sup> Possível referência a Licurgo, legislador de Esparta, cuja biografia foi realizada por Plutarco.

<sup>186</sup>Sócrates (469 a.C.- 399 a.C.), filósofo ateniense, personagem recorrente dos diálogos platônicos, é considerado por muitos o ilustre patrono da filosofia. Fócio (401 a.C.-318 a.C.), nasceu em Atenas, seguiu a carreira política e foi considerado um grande Estratego. Era discípulo de Platão. Anaxágoras (500 a.C.- 428 a.C.), filósofo grego anterior a Sócrates e por isso classificado como sendo pré-socrático, diz-se que fundou a primeira escola de filosofia de Atenas. Aristides (530 a.C.-467 a.C.), foi um importante político ateniense, participou da batalha de Maratona, quando, junto com seus concidadãos, venceram a força militar persa na primeira de suas duas invasões. Catão (95 a.C.-46 a.C.), nasceu em Roma e foi um renomado político, lembrado pela posteridade como tendo um ânimo firme e corajoso. Fabrício (data de nascimento e morte incertas), nasceu em Roma e viveu no século III a.C. Foi um homem da política e da área militar, sua incorruptibilidade e caráter austero são frequentemente elencados como exemplos da antiga virtude romana. Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C.), nasceu em Atenas, foi discípulo de Sócrates e é um dos grandes filósofos da tradição ocidental. Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), nasceu em Córdoba na Espanha, mas foi enviado ainda criança para Roma. Filósofo adepto à doutrina estoica ele escreveu várias obras.

essa acusação? Provavelmente eles se isentariam de caluniar os pagãos com tanta amargura se tivessem previsto que viria o dia de retrucar os cristãos com justiça todas as reprovações feitas contra a sabedoria do paganismo.

---

Marco Aurélio Antonino (121 d.C.-181 d.C.), foi imperador romano e também filósofo estoico, suas reflexões foram traduzidas com o título de *Meditações*.

## ANEXO 3

### TRADUÇÃO

#### IDEIA DO MÉTODO NA COMPOSIÇÃO DE UM LIVRO<sup>187</sup>

Jean-Jacques Rousseau

(Tradução, Apresentação e notas (salvo indicação contrária) de Rafael de Araújo e Viana Leite. Texto publicado na Revista **Ipseitas** – UFSCAR, v. 2, nº 2, pp. 317-324, 2016)

#### Apresentação

Não é preciso chamar atenção para a força retórica contida no fraseado de Jean-Jacques Rousseau, cuja musicalidade já foi apontada por Gustave Lanson, no capítulo XIV do livro *L'art de la prose* (LANSON, 1909). Em se tratando de um escritor cujas sentenças, por vezes impactantes, dificultam uma interpretação precisa por parte do leitor, esse texto de método aqui traduzido, relativamente pouco conhecido e nunca antes vertido para o português pode lançar novas luzes para o modo como Rousseau via a confecção de um livro, mas também para a maneira crítica com a qual ele julgava sua própria produção literária. Charly Guyot (ROUSSEAU, 1964b) em seu comentário dedicado à *Miscelânea de literatura e moral*, presente nas obras completas de Rousseau, localiza nosso texto como tendo sido escrito por volta de 1745 (ROUSSEAU, 1964b, p. Ci). Victor Goldschmidt (GOLDSCHMIDT, 1983), em seu livro *Anthropologie et politique: des principes du système de Rousseau*, por sua vez, mostra como a partir do texto aqui traduzido podemos entender melhor as preocupações de Rousseau em uma época que antecede a redação do *Discurso sobre as ciências e as artes* (ROUSSEAU, 1964a), – porém, mais do que isso – podemos entender melhor a própria constituição do texto a partir do qual Rousseau adentrou a República das letras. Acrescentamos que a *Ideia do método na composição de um livro* (ROUSSEAU, 1964b) pode ainda evitar mal entendidos de interpretação. Vejamos.

---

<sup>187</sup>O texto foi traduzido a partir da edição das *Ouvres Complètes de Rousseau*, Editora Gallimard, Tomo II, pp. 1242-1247, 1964.

Lourival Gomes Machado (ROUSSEAU, 1973, p. 429) aponta em uma nota que acompanha a tradução do Prefácio da comédia rousseauiana intitulada *Narciso ou o amante de si mesmo* a severidade com o qual Rousseau tratou o *Discurso sobre as ciências e as artes*; segundo diz a nota em questão, de número seis, tratar-se-ia de uma crítica desferida às suas próprias teses ali defendidas, de modo que teríamos dessa obra em diante e em acordo com o comentador um “*apuramento dialético*” por parte de Rousseau. Contudo, tal perspectiva pode ser relativizada se tivermos em mente outros textos rousseauianos. Na *Carta a Malesherbes* (ROUSSEAU, 2005b), de 12 de janeiro de 1762, podemos, por exemplo, ler a defesa da unidade dos princípios que teriam balizado o pensamento do autor. Em outra carta, dessa vez para Beaumont (ROUSSEAU, 2005a), também de 1762, Rousseau defende outra vez mais que a despeito dos vários assuntos tratados por ele foi sempre a mesma moral, as mesmas máximas e crenças que orientaram seus escritos. Disso podemos concluir que ele não mudou de opinião.

Como, então, entender o comentário crítico de Rousseau ao seu primeiro *Discurso*? Mas o que diz exatamente o comentário? No oitavo Livro das *Confissões* (ROUSSEAU, 2008) Rousseau escreve retrospectivamente em relação ao *Discurso sobre as ciências e as artes*: “*E essa obra, entretanto, cheia de calor e de força, carece absolutamente de lógica e de ordem; de tudo o que me saiu da pena, é o mais fraco de raciocínio e o mais pobre de número e harmonia (...) a arte de escrever não se aprende de uma vez.*” (ROUSSEAU, 2008, p. 323/324). A abordagem crítico-retrospectiva em relação ao texto se dirige, quer nos parecer, para a sua estrutura menos do que para o conteúdo, ou seja, o alvo da crítica é a formulação do problema e a ordem de razões expostas e não as próprias teses ali defendidas. É com a ajuda da *Ideia do método na composição de um livro* que nós podemos entender melhor a arte de escrever a que Rousseau se refere acima e o porquê de seu julgamento ter sido tão severo em relação ao texto que foi o vencedor do prêmio de moral promovido pela Academia de Dijon no de 1749.

### Tradução



## IDEIA DO MÉTODO NA COMPOSIÇÃO DE UM LIVRO

Jean-Jacques Rousseau

Quando alguém começa a escrever uma obra, já sabe qual assunto vai ser tratado e ao menos parte do conteúdo, assim a questão não é senão a de amplificar e dar o arranjo mais próprio para convencer e atrair. Essa parte que abrange também o estilo é aquela que normalmente decide quanto ao sucesso da obra e a reputação do autor. Ela não constitui exatamente um Livro em bom ou ruim, mas diz respeito a um Livro bem feito ou não.

É difícil elaborar um bom plano de trabalho caso não se tenha o Espírito justo e um completo conhecimento do conteúdo a ser tratado. Pelo contrário, de posse dessas duas qualidades e dando atenção necessária a elas passa a ser

difícil fazer um plano de trabalho ruim. De um lado, todas as partes de seu assunto são abarcadas, e por outro, é possível colocá-las na ordenação mais vantajosa e mais própria a fim de afirmar seu valor e se apoiarem mutuamente.

Não há dúvida de que não se pode desenvolver vários projetos diferentes ainda que sejam bons cada um em relação a seu objeto particular: sem entrar em muitos detalhes, eis a ordem geral que eu gostaria de seguir em se tratando da construção de uma obra de raciocínio: escolhi esse gênero para exemplo, pois é o que mais exige método e proporção entre suas partes.

Eu começaria por explicar claramente o assunto da investigação, definindo com cuidado as ideias e palavras novas ou equívocas cujo emprego se faz necessário, não sucessivamente em forma de dicionário como fazem os matemáticos, mas como que ocasionalmente, incorporando de forma sutil minhas definições durante a exposição de meu assunto. Quando alguém se dispõe a escrever um Livro, propõe instruir o público sobre algum assunto que este não saiba e isso é feito apresentando-lhe novas verdades ou desfazendo qualquer falsa opinião da qual estava revestido; em tais casos, o dever de um autor é principalmente explicar o sentimento comum, mostrar sobre quais fundamentos ele está apoiado e por quais armas ele é defendido; executando bem essa tarefa o leitor fica advertido de modo favorável, ele enxerga, de um lado, um homem instruído, que não abraça uma opinião por ignorância das razões levantadas pelo partido contrário e por outro lado um homem reto e

sincero que não usa como expedientes ardis furtivos para camuflar aos olhos do leitor as razões de seus adversários.

Ao entrar na matéria eu disporia com tais luzes o que teria a provar que pareceria dar a sensação de concordar com a opinião oposta à minha sobre muitas coisas que eu não concordaria realmente, deixando para a força das minhas razões o direito de reivindicar em seguida o que eu havia cedido anteriormente<sup>188</sup>. Esse artifício tem ainda grandes resultados em se tratando de ganhar a estima do Leitor. Fica parecendo que o Autor, devido à superabundância de provas, se encontra constrangido a retirar as concessões que sua moderação natural o havia levado a fazer.

No exame de uma questão temos comumente provas de diversas espécies; deve-se primeiro destruir o sentimento oposto para em seguida estabelecer o seu. Em um caso ou no outro, extraia seus raciocínios da essência mesma do assunto tratado ou de suas ligações com outros objetos. É, sobretudo, a partir da escolha de suas provas, o arranjo que se lhes dá e as luzes com as quais estão dispostas que revelam o Escritor judicioso e o hábil Dialético. Entre a maioria das proposições que se pode fazer sobre um mesmo tema está a fina analogia, uma ligação escondida que não é percebida pelo Espírito vulgar mas que o verdadeiro gênio sempre compreende. Com todo esse encadeamento o autor pode se conduzir com uma facilidade maravilhosa, surpreendendo-se, pois uma infinidade de rotas que pareciam nada ter em comum, se cruzando de mil maneiras, acaba conduzindo-o, contudo, progressivamente pelo caminho mais seguro e o mais curto em direção ao objetivo que havia proposto investigar.

Os Livros dos Filósofos são plenos de Leis e máximas sobre esse assunto que se relaciona a dois métodos gerais. O primeiro que eles chamam de síntese, ou método de composição pelo qual se passa do simples ao composto e que serve para ensinar algo que já se sabe por si mesmo; o outro eles chamam de Análise ou método de resolução e que é empregado para instruir alguém sobre aquilo que se ignora; quando, por exemplo, procuramos a genealogia de uma

---

<sup>188</sup>Essa parece ser a estratégia usada por Rousseau no primeiro *Discurso*. Lembremos, por exemplo, da abertura desse texto quando Rousseau se vale da imagem de um espetáculo grande e belo para elogiar os ganhos da razão humana, no entanto, o desenrolar do discurso – como nós sabemos – explicita justamente o prejuízo moral do progresso das ciências e das artes. O que se esconderia por trás do espetáculo grande e belo descrito no início do texto é a corrupção dos costumes dos povos.

família, voltamos no tempo de grau em grau e de antepassado em antepassado até a origem dessa família, eis a via Analítica. Em seguida construímos um quadro começando pelo ancestral mais antigo, acrescentando os descendentes de geração em geração até o que subsiste atualmente, eis a síntese. Esses métodos têm regras muito numerosas e extensas as quais o espírito segue sem ao menos pensar a respeito quando ele é capaz e preciso. Livros são como peças de Teatro; não se saberia começá-los assim simplesmente, é preciso elevar-se sem cessar até vislumbrar seu último instante; não se trata de uma elevação de estilo, pois ele deve ser sempre o mesmo; mas acrescentar abundância à matéria e força aos raciocínios. Depois de uma leitura viva e animada o menor relaxamento lança o leitor no desgosto e no tédio; todas as penas do mundo para retirá-lo dessa letargia e durante tal indolência passa-se uma infinidade de boas coisas antes que consigas retomar sua atenção e o gosto que tais coisas poderiam lhe inspirar.

Gostaria, portanto, de começar minhas discussões sempre pela ordem de provas mais fraca. Há matérias em que os argumentos mais conclusivos são retirados da essência mesma do assunto; tais são as questões Físicas. Assim, o conhecimento da natureza das plantas pode muito bem, por exemplo, ser auxiliado pelo conhecimento do solo que as produz, da seiva que as nutre e de suas qualidades específicas, mas jamais se poderia conhecer bem sua mecânica e força se não forem elas próprias examinadas, considerando toda sua estrutura interior, as fibras, as válvulas, os condutos, a casca, a medula, as folhas, as flores, os frutos, as raízes, enfim, todas as partes que entram em sua composição. Nas pesquisas morais, ao contrário, começaria por examinar o pouco que nós conhecemos do espírito humano, tomado nele mesmo e como indivíduo, tiraria então, de maneira inconclusiva alguns conhecimentos obscuros e incertos mas abandonando logo em seguida esse tenebroso labirinto, me apressaria em examinar o homem por suas relações, sendo daí que eu tiraria uma multidão de verdades luminosas que logo fariam desaparecer a incerteza dos meus primeiros argumentos e que receberiam ainda alguma luz por comparação.

A arte consiste não somente em bem escolher suas provas e em lhes dar uma bela ordem: mas ainda em dar as cores que lhes convêm. Raciocínios

simples e sólidos cuja força consiste em sua própria simplicidade são enfraquecidos pelo menor ornamento; outros mais compostos, mais fracos ou menos sensíveis necessitam do socorro de imagens e de comparações: e não recebem um ar de justeza e vivacidade senão à força de flores e de figuras. Em toda parte é preciso que a arte trabalhe, mas deve-se redobrar o cuidado para dissimulá-la nas passagens onde ela é mais necessária. Se o leitor se apercebe é um aviso para que ele fique em guarda. É preciso ainda estudar o valor de suas provas para somente as apresentar com o grau de confiança que lhes convêm. Com as provas que você menos conta, é com ela que se deve iniciar: mas elas poderiam ter tal grau de fragilidade que tornaria arriscado se valer delas no início, a menos que elas sejam apresentadas como raciocínios precedentes que preparam caminho para outros mais sólidos.

A última parte de uma Obra pode ser empregada para responder objeções e citar exemplos: mas há imperfeições que se deve evitar tanto em um caso como no outro.

Quanto às objeções, é preciso apresentá-las com boa fé e contendo toda solidez que elas possam ter; a maior parte dos Autores segue a política mais injusta do mundo: eles conferem força aos seus adversários somente na proporção que eles sentem em si mesmos; eles medem as acusações com suas respostas e acreditam ter feito maravilhas quando abatem frágeis dificuldades. Mas eles fazem isso com os que não têm o mesmo preparo e esse tipo de disputa resulta frequentemente em culpar um autor de ignorância ou de má fé. Previne-se isso procedendo francamente: quando você dá voz aos seus adversários é preciso lhes dar todo o espírito que eles possam ter, colocando-se no lugar deles, revestindo-se de sua opinião, agarrando-se à matéria sem hesitar; embora as soluções tenham um valor menor do que as dificuldades, elas têm efeito melhor do que as artimanhas de um Escritor pouco sincero que tenta enganar e procura se impor.

É preciso saber usar bem os exemplos, citar por citar é coisa de Pedante: eu rio quando vejo em tantos livros e em quase todas as conversações alegarem fatos particulares como prova de proposições gerais. É um sofisma de Estudante e não é permitido a um escritor judicioso cair nele. Mas quê! Porque dois ou três tolos se matam todos os dias em Londres, os ingleses não temem a morte? É

preciso, pois, conceder todas as luzes sobre os mesmos assuntos, não sei quanto às proposições contraditórias.

No uso de citações é preciso calcular; de outro modo é erudição perdida. Suponhamos que eu quisesse provar que em geral as mulheres têm mérito em igual ou maior medida que os homens. Se eu cito Semíramis me citarão Alexandre, se Judith me oporão Cévola, citando Lucrecia rebatem com Catão, Anacreonte opõe-se a Safo, e assim, de exemplo em exemplo a lista dos grandes homens deve em breve suplantar a das mulheres. Mas se foi estabelecido uma proporção entre o número de pessoas de ambos os lados que governaram Estados, comandaram Exércitos e cultivaram as Letras, e o número daqueles que brilharam nesses diferentes Gêneros, então é evidente qual lado arrebatou merecidamente a superioridade.

Quando eu disse que se poderia rejeitar na última parte as objeções e os exemplos eu não pretendia fazer dessa prática uma regra universal. Ao contrário, eu não gostaria de usá-los em se tratando de matérias tais que não se poderia interromper o andamento normal da obra sem desviar o leitor e afastá-lo do assunto principal. Se o seu assunto comporta tal variedade, você fará bem se os misturar no corpo da obra, esgotando-os no assunto principal ao qual estão relacionados e que você desejou empregar. Mas é arriscado produzir um livro frio e longo por esse método. Um Escritor prudente combina tudo e não se determina quanto à forma de sua obra antes de ter ponderado de parte a parte as vantagens e os inconvenientes.

A última parte de uma obra pode ser empregada para fazer comparações: sobretudo, se dizem respeito a hipóteses novas ou um sistema substituindo outros, e não é nem preciso perguntar se os autores cuidam de mostrar os antigos sistemas com um aspecto obscuro para fazer brilhar o seu. Não me deterei sobre isso, não diria nada que o mundo todo já não soubesse<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup>Sobre tal artifício ver, por exemplo, o Prefácio a *Narcisse ou l'amant de lui-même* (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 960/961). *"Outros, mais hábeis, conhecendo o perigo que é combater diretamente verdades demonstradas, desviaram habilmente sobre minha pessoa uma atenção que só se deveria dar às minhas razões, e o exame das acusações que lançaram contra mim os levou a se esquecerem das acusações mais graves que eu próprio lancei contra eles."* Mais à frente no mesmo texto: *"(...) para me atacarem mais comodamente, eles me farão raciocinar não a meu modo, mas ao seu: desviarão habilmente os olhos do leitor do objeto essencial para fixá-los à direita e à esquerda; eles combaterão um fantasma e pretenderão ter-me vencido."* (ROUSSEAU, 1964, t. II, p. 963).

É preciso, sobretudo, saber terminar<sup>190</sup>. É moda hoje em dia encontrar os Livros todos muito longos; eu encontro vários que são bem curtos, mas é em relação ao desfecho que me parecem muito compridos. Os Antigos Dramáticos comprometiam frequentemente seus desfechos para se servir de não sei quais más regras que lhes eram impostas. Eliminem-se as duas ou três últimas cenas da maioria das Peças de Terêncio e a catástrofe será muito mais viva e o final mais agradável<sup>191</sup>. É a mesma coisa com a maioria dos livros modernos. A Peroração é prática de Retórico. Se já tiveres dito o que era preciso e de forma precisa, no desenrolar da obra, o leitor bem saberá tirar a conclusão.

---

<sup>190</sup>Na margem desta última linha Rousseau anota: “*Conclusão muito longa*”. Tradução da nota contida nas *Ouvres complètes de Rousseau*.

<sup>191</sup> ‘Catástrofe’ deve ser entendida aqui como ‘desfecho’.

## ANEXO 4

### TRADUÇÃO

#### NARCISO, OU O AMANTE DE SI MESMO

*Jean-Jacques Rousseau*

Tradução, Apresentação e Notas de Kamila C. Babiuki e Rafael de Araújo e Viana Leite (Aprovada para publicação nos *Cadernos de ética e filosofia política*, da USP, em maio de 2018)

#### **Apresentação**

Um jovem excessivamente vaidoso às vias da afetação, uma chacota que se pretende terapêutica, um resultado inesperado. Eis os principais ingredientes da comédia intitulada *Narciso, ou o amante de si mesmo*, composta por Jean-Jacques Rousseau, texto cuja tradução oferecemos pela primeira vez em língua portuguesa. Essa peça foi escrita durante a juventude do filósofo genebrino, tendo sido posteriormente retocada com a ajuda do famoso dramaturgo Pierre de Marivaux. Trata-se, interessa ainda notar, da única peça de teatro de Rousseau a ser representada pela *Comédie française*, em dezembro de 1752, por apenas duas vezes, a pedido do autor ele mesmo.

A peça é relativamente curta, contando com apenas um ato, dezoito cenas e sete personagens. A história se passa no dia do casamento de Valério, personagem principal, e o enredo se desenrola a partir de uma brincadeira que sua irmã, Lucinda, tenta lhe fazer, com a intenção de curá-lo de sua vaidade com um tratamento de choque. Sua brincadeira envolve um retrato de Valério (deixado furtivamente em sua penteadeira) em que ele aparece caracterizado como uma mulher, decorado com maquiagem, roupa e penduricalhos. Qual não é a surpresa do leitor quando Valério, menos do que rever seus modos, não se reconhece na imagem, apaixona-se pela figura do retrato e, no dia do seu casamento, sai à procura de si mesmo para tomar sua mão em casamento.

Podemos nos valer de um conceito que na época da composição inicial da peça ainda não tinha sido utilizado por Rousseau e dizer que em Valério o amor-próprio é a paixão mais evidente. No *Emílio, ou da educação*, publicado



em 1762, Rousseau define o amor-próprio, paixão factícia cuja origem se dá em meio social, como um sentimento que leva as pessoas a preferirem-se aos outros. O amor-próprio, assim, exige que sejamos valorizados por aqueles com quem convivemos mais do que eles mesmos se valorizam, o que, dado a vaidade de cada um, não seria possível. A oposição entre amor de si, paixão natural que concorre para a conservação dos indivíduos, e o amor-próprio, essencialmente vaidoso e egoísta, é central para a antropologia de Rousseau e encontra-se em estado germinal na comédia. Ainda que *Narciso, ou o amante de si mesmo* tenha sido escrita em sua juventude, como já foi adiantado, podemos perceber nela lampejos da figuração de um conceito que será muito explorado pelo filósofo genebrino.

Talvez possamos dizer que Valério é a caracterização levada ao absurdo dos habitantes luxuosos de uma grande cidade luxuosa como era Paris, público para o qual a peça foi feita. Aquele que vive em uma grande cidade, cercado por luxo e facilidades, caracterizado pela vaidade e presunção sobre seu valor em comparação com os outros está sempre em uma relação de tensão com os outros. Isso acontece porque a sua felicidade passa necessariamente pelo que podemos chamar de aval ou consentimento dos outros indivíduos, o vaidoso é movido pelo desejo de ser admirado, de cativar o olhar alheio, ele é, enfim, como que um espetáculo permanente e móvel. Trata-se de uma existência, portanto, relativa ou ao menos derivativa, pois precisa ser legitimada por uma instância exterior, formada por outras pessoas que não o sujeito. Nesse caso, não basta tão simplesmente ser feliz, é preciso que os outros aceitem ou reconheçam essa felicidade. Esse quadro evidencia um problema político importante porque o interesse particular, em uma pessoa vaidosa, acaba levando a melhor em comparação com o bem comum. Incapaz de ser virtuoso, o esforço de alguém com esse perfil é essencialmente o de obter a admiração das outras pessoas, seja por seus méritos, seja pela afetação de qualidades que ele não possui realmente, isso por meio de signos como o luxo, privilégio social ou poder político, elementos que frequentemente acompanham uns aos outros.

Na *Carta a d'Alembert*, de 1758, Rousseau indica qual seria o método das comédias de Molière. Ele teria entendido quais eram os atributos desejáveis e aqueles indesejáveis no seio da sociedade de corte parisiense do século XVII.

Com o objetivo de agradar seu público, objetivo último de uma arte como a teatral, Molière teria consultado o gosto geral dos parisienses e, em relação a esse gosto, construiu um modelo com atributos contrários que, em sua comédia, é alvo do ridículo. Rousseau, ao que parece, na peça *Narciso* usou outra estratégia. Ele caracterizou seu protagonista a partir de atributos considerados louváveis em meio à corte como asseio e refinamento, contudo Rousseau o constrói com traços exagerados em um contexto claramente crítico. Ora, é o ensimesmado Valério quem deve ser corrigido. Os parisienses da sociedade de corte, como mostrou o *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, eram vaidosos, egoístas e por de trás de sua cordialidade superficial estariam sempre prontos a pensarem em si mesmos a despeito dos outros. Foi o retrato dessas pessoas, abastadas e frívolas, que Rousseau propôs levar ao absurdo com o personagem de tipo arquetípico como é o caso de Valério.

O personagem Valério, nosso protagonista, ainda tem, entretanto, capacidade de melhorar. A comédia não é aporética nem pessimista, ela oferece uma lição de moral, ou se quisermos, um *happy ending*. Se Valério tem muitos defeitos, ele não é mau e no fim da peça acaba sendo, de fato, curado dessa paixão responsável por um movimento de volta a si, de caráter, portanto, centrípeto, capaz de afastá-lo de uma atmosfera de solidariedade com os outros componentes da sociedade algo capaz de afastá-lo, de um ponto de vista político, do bem comum.

No que concerne a tradução, utilizamos como base a edição da Pléiade, Tomo II, 1964, pp. 975-1018. Buscamos sempre permanecer próximos do texto original, mas zelando pela precisão em língua portuguesa. Apesar de não ser um recurso atualmente comum em português, preferimos manter a distinção tipicamente francesa entre ‘vós’ e ‘tu’.

\*\*\*

## TRADUÇÃO

### ***Narciso, ou o amante de si mesmo***

Jean-Jacques Rousseau

## ATORES

Lisimon

Valério (filho de Lisimon)

Lucinda (filha de Lisimon)

Angélica (pupila de Lisimon e irmã de Leandro)

Leandro (pupilo de Lisimon e irmão de Angélica)

Marta (criada)

Frontim (valete de Valério)

*A cena se passa no quarto de Valério.*

## CENA I

Lucinda, Marta

Lucinda

Acabo de ver meu irmão caminhando pelo jardim, apressemo-nos em colocar seu retrato sobre a penteadeira antes do seu retorno.

Marta

Ei-lo, senhorita, modificado em sua aparência de modo a ficar irreconhecível. Mesmo que seja o mais garboso homem do mundo, ele resplandece aqui como mulher dotada de novas graças.

Lucinda

Valério, por sua delicadeza e pela afetação de suas vestimentas, é uma espécie de mulher escondida sob roupas masculinas, e esse retrato, assim modificado, parece menos disfarçá-lo do que devolvê-lo ao seu estado natural.

Marta

Pois bem, e que mal há nisso? Visto que as mulheres hoje em dia procuram aproximar-se dos homens, não é mais conveniente que eles façam a metade do

caminho, dedicando-se a ganharem em atrativos a porção que elas buscam de solidez? Graças à moda, todos se encontrarão no mesmo nível.

Lucinda

Não suporto modas tão ridículas. Talvez nosso sexo possa alcançar a felicidade de não agradar menos, ainda que ele se torne mais estimável. Porém, quanto aos homens, tenho piedade de sua cegueira. O que pretende essa juventude aturdida ao usurpar todos os nossos direitos? Esperam agradar mais as mulheres por um esforço que os tornam semelhantes a elas?

Marta

Agindo desse modo estariam errados, e as mulheres odeiam-se demais para amarem alguém que se assemelhe a elas. Mas voltemos ao retrato. Não temeis que esta pequena chacota possa enraivecer o senhor cavaleiro?

Lucinda

Não, Marta. Meu irmão é naturalmente bom, ele é mesmo razoável, quase até demais. Ele perceberá que usando esse retrato para realizar uma reprimenda muda e jocosa, não espero nada além de curá-lo de um pequeno defeito que choca até mesmo a terna Angélica, essa amável pupila de meu pai, que Valério esposa hoje. É prestar-lhe um serviço corrigir os defeitos de seu amado, e sabes o quanto eu preciso do auxílio desta querida amiga para escapar de Leandro, seu irmão, com quem meu pai deseja que eu me case.

Marta

Então, esse jovem desconhecido, esse Cleonte que vistes no último verão em Passy, vosso coração ainda bate forte por ele?

Lucinda

Não o nego. Conto mesmo com a palavra que ele me deu de logo retornar, e com a promessa feita por Angélica de engajar seu irmão a renunciar-me.

Marta

Ora, renunciar? Tende em mente que vossos olhos têm mais poder para firmar o compromisso do que qualquer coisa que Angélica possa fazer para rompê-lo.

Lucinda

Sem questionar teus elogios, digo-te que como Leandro nunca me viu, será fácil para sua irmã preveni-lo e fazê-lo entender que, não podendo ser feliz com uma mulher cujo coração está engajado com outrem, o melhor a fazer seria afastar-se por uma recusa cortês.

Marta

Uma recusa cortês! Ah! Senhorita, recusar uma mulher de vossa estirpe com quarenta mil escudos é uma cortesia da qual Leandro jamais será capaz. (*À parte.*) Se ela soubesse que Leandro e Cleonte são a mesma pessoa ela mudaria as alcunhas.

Lucinda

Ah! Marta, escuto um barulho. Escondamos rápido esse retrato. É, sem dúvida, meu irmão que se aproxima e, enquanto nos divertíamos em mexericar, nos esquecemos de realizar nosso projeto.

Marta

Não, é Angélica.

CENA II

Angélica, Lucinda, Marta

Angélica

Minha querida Lucinda, sabeis da repugnância que sinto em relação ao vosso projeto de modificar a vestimenta no retrato de Valério, fazendo-o se parecer com uma mulher. Agora que vos vejo pronta a realizá-lo, temo que o desprazer de se ver enganado vá indispor-lo contra nós. Renunciemos, vos suplico, a essa brincadeira frívola. Sinto que não posso divertir-me arriscando a tranquilidade do meu coração.

Lucinda

Como sois tímida! Valério vos ama demais para tomar como algo ruim qualquer coisa que façais, contanto que sejais apenas sua amante. Tende em mente que contaís apenas com um dia para dar continuidade às suas fantasias, e que as dele não tardarão a chegar. Ademais, trata-se de curá-lo de uma fraqueza que o expõe à chacota, e eis que esta é propriamente a obra de uma amante. Podemos corrigir os defeitos de um amado. Mas quê! É preciso suportar os defeitos de um marido.

Angélica

Afinal, o que há de tão ridículo nele? Sendo ele amável, estaria tão errado em amar-se, e não damos a ele o exemplo? Ele deseja agradar. Ah, se isso é um defeito, que virtude mais encantadora um homem poderia oferecer à sociedade!

Marta

Sobretudo em uma sociedade de mulheres.

Angélica

Enfim, Lucinda, se acreditais em mim, daremos cabo desse retrato e de todo esse ar de chacota que pode ser tomado tanto por um insulto quanto por uma correção.

Lucinda

Oh! Não. Não desperdiçarei tanto empenho. Porém, quero, sozinha, correr os riscos do sucesso, e nada vos obriga a ser cúmplice de um estratagema do qual podeis ser apenas testemunha.

Marta

Bela distinção!

Lucinda

Regozijo-me em ver a atitude de Valério. Independentemente do modo como ele abordar a situação, será uma cena bem engraçada.

Marta

Compreendo. O pretexto é de corrigir Valério, mas o verdadeiro motivo é rir à sua custa. Eis o gênio e a felicidade das mulheres. Elas frequentemente corrigem o ridículo pensando apenas em sua diversão.

Angélica

Enfim, façais como desejarem, mas eu as advirto de que, a depender do desfecho, tereis que se ver comigo.

Lucinda

Que seja.

Angélica

Desde que estamos juntas, me pregastes mais de cem peças cuja punição vos é devida. Se essa brincadeira me causar o menor desentendimento com Valério, cuidado.

Lucinda

Sim, sim.

Angélica

Pensai um pouco em Leandro.

Lucinda

Ah! Minha cara Angélica...

Angélica

Ó, se me causardes qualquer problema com seu irmão, juro que tereis que esposar o meu. (*Em voz baixa.*) Marta, me prometestes segredo.



Marta (*em voz baixa*)

Nada temais.

Lucinda

Enfim, eu....

Marta

Ouço a voz do cavaleiro. Decidi logo, a menos que queirais recepcioná-lo com várias mulheres ao lado de sua penteadeira.

Lucinda

É preciso evitar que ele nos perceba. (*Ela coloca o retrato sobre a penteadeira.*)  
A armadilha está armada.

Marta

Quero espiar um pouco meu homem para ver....

Lucinda

Paz. Escapemo-nos.

Angélica

Como tenho maus pressentimentos em relação a tudo isso!

CENA III

Valério, Frontim

Valério

Sangarida, esse é um grande dia para vós<sup>192</sup>.

Frontim

---

<sup>192</sup> Valério entra cantando esses versos de *Atys*, ópera de Quinault, ato I, cena VI (nota traduzida da edição da Pléiade, 1964, t. II, p. 1867).

Sangarida, quer dizer, Angélica. Sim, a noite de núpcias é um grande acontecimento, o diabo são os dias que dela se seguem.

Valério

Como terei prazer em fazer Angélica feliz!

Frontim

Gostáreis de torná-la viúva?

Valério

Impertinente piadista. Sabes a que ponto a amo. Diga-me, conheces qualquer coisa que possa faltar à sua felicidade? Com muito amor, um pouco de espírito, e essa feições... como vês. Pode-se, acredito, estar seguro de agradar.

Frontim

Isso é inquestionável, e sois o primeiro a prová-lo.

Valério

O que me desagrada em tudo isso é que não sei quantas pessoas vão secar de desespero com meu casamento, que não saberão mais o que fazer de seus corações.

Frontim

Oh, sem sombra de dúvida! Aquelas que vos amaram, por exemplo, se ocuparão a detestar vossa cara-metade. As outras.... mas onde diabos estão essas outras?

Valério

A manhã avança. É tempo de me vestir para ir ter com Angélica. Vamos. (*Ele se dirige até a penteadeira.*) Como achas que estou nesta manhã? Não há brilho em meus olhos, tenho a pele desgastada. Me parece que não estou como de costume.

Frontim

Como de costume? Pois estais justamente como de costume.

Valério

O uso do *rouge*<sup>193</sup> é um péssimo hábito. Contudo, hoje terei que me servir dele, pois sem isso ficarei pavoroso. Onde estará minha maquiagem? Mas o que vejo? Um retrato... ah! Frontim, que objeto deslumbrante... onde pegastes esse retrato?

Frontim

Eu? Que eu seja enforcado caso saiba sobre o que me falais.

Valério

O quê! Não fostes tu aquele que pendurou esse retrato sobre minha penteadeira?

Frontim

Não, por minha vida.

Valério

Quem teria sido, então?

Frontim

Por minha fé, não sei de nada. Só pode ter sido o diabo ou vós.

Valério

Desaforado! Compraram teu silêncio.... sabes bem que Angélica pode se ofender caso seja comparada a essa imagem? .....Eis, sinceramente, a mais bela

---

<sup>193</sup> No original, o personagem pede pelo '*rouge*'. Esse termo, em francês, significa tanto a cor vermelha quanto um tipo de maquiagem, empregado para ruborizar as maçãs do rosto, hoje comumente conhecido como *blush*. Na França do século XVIII, principalmente entre os membros da corte, o uso desse tipo de maquiagem era difundido tanto entre homens quanto entre mulheres.

figura que já vi em toda a minha vida. Que olhos, Frontim! .... Creio que se parecem com os meus.

Frontim

Dissestes tudo.

Valério

Ela tem qualquer coisa de meu. Por minha fé, como é encantadora... ah! Se a isso for acrescentada sagacidade... mas seu gosto faz transparecer seu espírito. Essa ardilosa é cheia de mérito!

Frontim

Com os diabos! Vejamos, pois, todas essas maravilhas.

Valério

Veja, veja. Pensas que me enganas com esse ar de patife? Achas que sou debutante em aventuras?

Frontim<sup>194</sup>

Não me engano! É ele... é ele mesmo. Como está enfeitado! Quantas flores! Quantos adereços! Isso tem, sem dúvida, o dedo de Lucinda. Marta é ao menos cúmplice. Não interrompamos sua chacota. Minhas indiscrições anteriores custaram-me caro demais.

Valério

Pois então? O senhor Frontim reconheceria o original dessa pintura?

Frontim

Ora essa! Se o conheço! Algumas centenas de pontapés e uns outros tantos tapas que tive a honra de receber dele sedimentaram nossa relação.

---

<sup>194</sup> Toda essa réplica de Frontim é à parte. As edições de 1764, 1769 e 1772 indicam: Frontim, à parte (nota traduzida da edição da Pléiade, 1964, t. II, p. 1867).

Valério

Uma moça... pontapés! Isso é um pouco libidinoso.

Frontim

São apenas pequenos desentendimentos domésticos sem maiores consequências.

Valério

Mas como? Você trabalhou para ela?

Frontim

Sim senhor, e tenho a honra de ainda ser seu muito humilde servidor.

Valério

Seria muito engraçado se houvesse em Paris uma moça tão bela que não fosse de meu conhecimento! .... Seja sincero. O original é tão amável quanto o retrato?

Frontim

Como, amável! Sabeis, senhor, que se alguém pudesse aproximar-se de vossas perfeições, somente ele estaria em condições de comparação.

Valério (*considerando o retrato*)

Meu coração não resiste... Frontim, diga-me o nome dessa bela.

Frontim (*à parte*)

Ah! Por minha fé, fui pego de calças curtas.

Valério

Como ela se chama? Vamos, fale!

Frontim

Ela se chama... ela se chama... ela não se chama. É uma moça anônima como tantas outras.

Valério

Em que horríveis incertezas esse velhaco me lança! Seria possível que feições tão encantadoras pertencessem a uma voluptuosa?

Frontim

Por que não? A beleza se agrada em adornar os semblantes que tiram seu orgulho somente dela.

Valério

O que, ela é...

Frontim

Uma mocinha bem coquete, bem amaneirada, bem vã sem razão para sê-lo. Em uma palavra, uma mulher almofadinha.

Valério

Eis como esses servidores impertinentes falam das pessoas para quem trabalharam. É preciso ver por mim mesmo. Diga-me onde ela mora.

Frontim

Bem, morar? Alguém como ela se assenta em algum lugar?

Valério

Como me impacientas... onde ela se aloja, patife?

Frontim

Por minha fé, senhor, em nada vos minto, sabeis tanto quanto eu.

Valério

Como?

Frontim

Eu vos juro que não conheço melhor que o senhor o original desse retrato.

Valério

Não fostes tu quem o colocou ali?

Frontim

Não, a peste que me mate.

Valério

Essas ideias que me dais...

Frontim

Não vêes que sois vós mesmo que me as fornece? Existe alguém no mundo que seja mais ridículo do que isso?

Valério

O quê! Não poderia descobrir de onde vem esse retrato? O mistério e a dificuldade irritam meu entusiasmo, pois te confesso, estou realmente enamorado.

Frontim (*à parte*)

A coisa é impagável! Ei-lo apaixonado por si mesmo.

Valério

Entretanto, Angélica, a charmosa Angélica... na verdade, não entendo nada do meu coração e preciso ver essa nova amada antes de me determinar quanto ao meu casamento.

Frontim

Como, senhor! O senhor não... ah! Fazeis um gracejo.



Valério

Não. Digo-te muito seriamente que não poderia oferecer minha mão a Angélica enquanto a incerteza de meus sentimentos for obstáculo para nossa felicidade mútua. Não posso esposá-la hoje e isso está decidido.

Frontim

Sim, para vós. Mas o senhor vosso pai também fez ele mesmo suas resoluções, e de todos os homens do mundo ele é o menos propício a ceder às vossas. Sabeis que sua fraqueza não é a complacência.

Valério

É preciso encontrá-la a qualquer preço que seja. Vamos, Frontim, corramos, procuremos em toda parte.

Frontim

Vamos, corramos, voemos. Façamos o inventário e o recenseamento de todas as belas moças de Paris. Raios! Que belo livro teríamos! Livro raro, cuja leitura não deixaria dormir.

Valério

Apressemo-nos. Termine de vestir-me rapidamente.

Frontim

Esperai, eis bem a propósito o senhor vosso pai. Vamos inteirá-lo sobre o assunto.

Valério

Cale-se carrasco. Que infeliz contratempo.

#### CENA IV

Lisimon, Valério, Frontim

Lisimon (*que deve sempre usar um tom brusco*)

Pois então, meu filho?

Valério

Frontim, uma cadeira para o senhor.

Lisimon

Quero permanecer de pé. Tenho apenas duas palavras para te dizer.

Valério

Só saberei vos escutar, senhor, se vós estiverdes sentado.

Lisimon

Mas que diabo! Não o quero, já disse. Vereis como o impertinente tentará agradar o seu pai.

Valério

O respeito...

Lisimon

Ah! O respeito consiste em me obedecer e em não me incomodar. Mas o que é isso? Ainda desarrumado? No dia do seu casamento? Mas que bela cena! Angélica ainda não recebeu sua visita, então?

Valério

Eu terminava de me pentear, e ia me vestir para me apresentar decentemente diante dela.

Lisimon

É preciso tanto aparato para prender o cabelo e colocar suas vestes? Por Deus, na minha juventude, usávamos melhor o tempo, e sem perder três quartos do dia diante do espelho, sabíamos cortejar as moças de modo mais apropriado.

Valério

Parece-me, entretanto, que quando alguém quer ser amado, não mede esforços para tornar-se amável, e que vestes negligenciadas não devem anunciar amantes preocupados pelo zelo em agradar.

Lisimon

Pura tolice. Um pouco de negligência, às vezes, é bom para quem ama. As mulheres se importavam mais com nosso fervor do que com o tempo que perdíamos nos arrumando, e sem afetar tanta delicadeza nas vestimentas, tínhamos seu coração. Mas deixemos isso de lado. Pensei em postergar seu casamento até a chegada de Leandro, para que assim ele tenha o prazer de presenciá-lo, e para que eu tenha o prazer de casar você e sua irmã em um mesmo dia.

Valério (*em voz baixa*)

Frontim, que felicidade!

Frontim

Ah sim, um casamento postergado é sempre tempo ganho sem arrependê-lo.

Lisimon

Que dizes, Valério? Não me parece conveniente casar a irmã sem esperar o irmão, visto que ele está a caminho.

Valério

Digo, meu pai, que não poderíamos pensar em nada melhor.

Lisimon

Esse atraso não te causará transtorno?

Valério

O fervor que tenho em vos obedecer vence qualquer hesitação de minha parte.

Lisimon

Era, entretanto, por receio de te causar descontentamento que não havia nada proposto.

Valério

Vossa vontade não é menos a regra dos meus desejos do que aquela que pauta minhas ações. (*Em voz baixa.*) Frontim, que incrível é meu pai.

Lisimon

Estou encantado em te encontrar tão dócil, e por isso serás recompensado, pois, por meio desta carta recebida agora, Leandro me informa de que chega hoje.

Valério

É mesmo, meu pai?

Lisimon

É mesmo, meu filho, assim nada será alterado.

Valério

Como, quereis casá-lo assim que ele chegar?

Frontim

Casar um homem cansado da viagem!

Lisimon

Não, isso não. Porque, além disso, Lucinda e ele nunca se viram, de modo que é preciso deixá-los se conhecer. Mas ele assistirá o casamento de sua irmã, e eu não serei cruel a ponto de deter o casamento de um filho tão obediente.

Valério

Senhor...

Lisimon

Nada tema. Conheço e aprovo teu fervor para que eu te prejudique.

Valério

Meu pai...

Lisimon

Deixemos isso, digo-te, adivinho tudo o que poderias me dizer.

Valério

Mas meu pai... eu... refleti...

Lisimon

Reflexões, tu? Estava errado. Não teria adivinhado isso. Sobre o que, então, por favor, se tratam vossas sublimes meditações?

Valério

Sobre os inconvenientes do casamento.

Frontim

Aí tem pano pra manga.

Lisimon

Um tolo pode refletir de vez em quando, mas apenas seguindo as indicações de sua tolice. Reconheço aí meu filho.

Valério

Como assim, indicações da tolice? Ainda não estou casado.

Lisimon

Sabeis, senhor filósofo, que não há nenhuma diferença entre a minha vontade e o ato. Poderíeis ter deliberado quando vos propus o assunto, quando estavas, vós mesmo, tão disposto. Eu teria de bom grado escutado vossas razões, pois sabeis que sou indulgente.

Frontim

Oh! Sim, senhor, estamos preparados a concordar nesse aspecto.

Lisimon

Mas hoje que tudo está arranjado, podeis especular à vontade. E isso não resultará em prejuízo para as núpcias.

Valério

O constrangimento redobra minha repugnância. Tende em mente, vos suplico, a importância do caso. Concedei-me alguns dias...

Lisimon

Adeus, meu filho. Tu te casarás essa noite ou.....sabes o que te esperas. Como fui enganado pela falsa obediência desse patife!

CENA V

Valério, Frontim

Valério

Céus! Em que embaraços me lança sua inflexibilidade!

Frontim

Sim, casado ou deserdado! Esposar uma mulher ou a miséria! É de se hesitar.

Valério

Eu, hesitar! Não, minha escolha ainda era incerta. Ela foi determinada pela intransigência de meu pai.

Frontim

Em favor de Angélica?

Valério

Ao contrário.

Frontim

Eu vos parablenizo, senhor, por uma resolução assim tão heroica. Ides morrer de fome como um digno mártir da liberdade. Mas e se fosse o caso de esposar o retrato, hã? O casamento já não seria mais tão terrível?

Valério

Não. Mas se meu pai pretendesse me forçar, creio que resistiria com a mesma firmeza, e sinto que meu coração me levaria em direção à Angélica ainda que tentassem me afastar dela.

Frontim

Que docilidade! Se não herdardes nenhum bem do senhor vosso pai, herdareis ao menos suas virtudes. (*Olhando para o retrato.*) Ah!

Valério

Que tens?

Frontim

Desde nossa desgraça, esse retrato me parece ter tomado uma fisionomia famélica, um certo ar de prostração.

Valério

É perder muito tempo com impertinências. Deveríamos já ter percorrido metade de Paris (*e/le sai*).

Frontim

No ritmo que ides, logo ganhareis a cidade. Esperemos, contudo, o desfecho dessa história e, para que eu possa fingir uma busca imaginária, vou me esconder em um cabaré.

CENA VI

Angélica, Marta



Marta

Hahahaha! Que cena divertida! Quem poderia tê-la previsto? Perdestes, senhorita, por não estardes comigo escondida quando ele se deixou enamorar por seus próprios encantos!

Angélica

Ele se viu através dos meus olhos.

Marta

O quê? Teríeis a fraqueza de continuar com esses sentimentos por um homem capaz de uma tal falta?

Angélica

Ele te parece então bem culpado! O que temos nele, porém, para reprovar senão o vício universal compartilhado por todos de sua idade? Não creiais, porém, que insensível ao ultraje do cavaleiro, eu não me incomode com o fato de que ele prefira o primeiro rosto que lhe toca agradavelmente. Tenho amor demais para não ter delicadeza, e Valério me sacrificará suas loucuras a partir desse dia, ou eu sacrificarei meu amor em nome da minha razão.

Marta

Receio que um não seja assim tão difícil quanto o outro.

Angélica

Eis Lucinda. Meu irmão deve chegar hoje. Fique atenta para que ela não suspeite de que ele é seu desconhecido até que chegue o momento certo.

## CENA VII

Lucinda, Angélica, Marta

Marta

Eu aposto, senhorita, que não adivinhareis jamais qual foi o efeito do retrato. Com certeza ríreis.

Lucinda

Eh! Marta, deixemos de lado esse retrato, tenho outras preocupações. Minha querida Angélica, sinto muito, estou abatida. Eis o momento em que preciso de todo o seu socorro. Meu pai acaba de me anunciar a chegada de Leandro. Ele deseja que eu me disponha a recebê-lo hoje e a lhe dar minha mão daqui a oito dias.

Angélica

O que há nisso de tão terrível?

Marta

Como, terrível! Querer casar uma bela pessoa de dezoito anos com um homem de vinte e dois, rico e bem-apessoado! Na verdade, isso dá medo, e não há moça sensata para quem a ideia de um tal casamento não provoque febre.

Lucinda

Não quero esconder nada de vós. Recebi ao mesmo tempo uma carta de Cleonte, que chega de Paris a qualquer momento. Ele intercederá junto a meu pai. Ele solicita veementemente que eu adie meu casamento: enfim, ele ainda me ama. Ah, minha cara, sêreis insensível aos alarmes de meu coração e a essa amizade que me haveis jurado...

Angélica

Quanto mais minha amizade por vós me é cara, tanto mais devo desejar que firmeis os nós do vosso casamento com meu irmão. Contudo, Lucinda, vosso repouso é o primeiro dos meus desejos, e meus votos são ainda mais conformes aos vossos do que pensais.

Lucinda

Querei, então, lembrar-vos de vossas promessas. Deixai claro a Leandro que meu coração não poderia ser dele, que...

Marta

Meu Deus! Não juremos. Os homens têm tantos recursos e as mulheres tanta inconstância que se Leandro quisesse mesmo agradar-vos, ele conseguiria a despeito de vós.

Lucinda

Marta!

Marta

Não dou nem dois dias e Leandro desbanca vosso desconhecido sem que tenhais o menor arrependimento.

Lucinda

Vamos, continuai... querida Angélica, conto com vosso zelo e nessa agitação em que me encontro, corro agora junto a meu pai na tentativa de postergar, se for possível, um himeneu que a preocupação de meu coração me faz confrontar com temor (*ela sai*).

Angélica

Eu deveria pará-la. Mas Lisimon não é um homem que cede às solicitações de sua filha, e todas as suas preces apenas firmarão esse casamento que ela mesma deseja na medida em que parece temê-lo. Se permito-me gozar, por alguns instantes, de suas inquietudes, é somente para tornar a ela mais doce o desenrolar dos fatos. Que outro tipo de vingança poderia ser autorizado pela amizade?

Marta

Vou segui-la. E, sem trair nosso segredo, impedi-la, caso se possa, de fazer alguma loucura.

## CENA VIII

Angélica

Insensata que sou! Meu espírito se ocupa com traquinagens enquanto se passa tanta coisa em meu coração. Mas qual! Talvez nesse momento Valério tenha consumado sua infidelidade. Talvez, tendo percebido tudo e envergonhado por ter se deixado surpreender, ofereça, por desprezo, seu coração a qualquer outro objeto. Pois eis como são os homens: eles sempre se vingam com mais intensidade quando estão errados. Mas ei-lo, bastante ocupado com seu retrato.

## CENA IX

Angélica, Valério

Valério (*sem ver Angélica*)

Corro sem saber onde devo encontrar esse objeto encantador. O amor não guiará meus passos?

Angélica (*à parte*)

Ingrato! Ele os conduz mais do que bem.

Valério

Assim o amor sempre traz penas. É preciso que eu as experimente procurando a beleza que amo, não podendo fazer com que eu seja amado.

Angélica (*à parte*)

Que impertinência! Mas qual! Como é possível ser, de uma só vez, tão vão e amável?

Valério

É preciso esperar por Frontim. Talvez ele seja mais bem-sucedido. Em todo caso, Angélica me adora...

Angélica (*à parte*)

Ah, traidor! Conheces bem minha fraqueza.

Valério

No fim, sinto que não perderei nada junto dela. Coração, atrativos, ela tem tudo isso.

Angélica (*à parte*)

Ele me concede a honra de me tomar por seu prêmio de consolação.

Valério

Como meus sentimentos são tortuosos! Renuncio à posseção de um objeto encantador em direção ao qual, no fundo, minha inclinação ainda me leva. Arrisco-me à desgraça de meu pai por me obstinar em busca de uma jovem, talvez indigna de meus suspiros, talvez imaginária, por causa de um retrato que caiu das nuvens e me acertou em cheio. Que capricho! Que loucura! Mas quê! A loucura e os caprichos não são o alívio de um homem amável? (*Olhando o retrato.*) Quantas graças! ... Que traços! ... Como é encantador! Como é divino! Ah! Que Angélica não pretenda comparar-se com tantos encantos.

Angélica (*encarando o retrato*)

E nem eu desejaria isso. Mas que me seja permitido partilhar de sua admiração. O conhecimento dos encantos dessa feliz rival suavizará, ao menos, a vergonha de minha derrota.

Valério

Oh céu!

Angélica

Que tens? Pareceis ensimesmado. Jamais acreditei que um almofadinha ficasse tão confortável nessa situação de desconcerto.

Valério

Ah! Cruel, conheceis toda a ascendência que tendes sobre mim, e me ultrajais sem que eu possa responder.

Angélica

Em verdade, isso me faz mal, e vós deveis me reprovar. A bem dizer, cavaleiro, tenho piedade de seu embaraço. Eis vosso retrato. E fico tão menos enraivecida que ameis o original porque seus sentimentos estão em acordo com os meus sobre esse ponto.

Valério

O quê! Conheceis a pessoa...

Angélica

Não apenas a conheço, mas posso dizer-vos que ela é o que tenho de mais caro no mundo.

Valério

Sinceramente, isso é novidade, e sua maneira de falar é um pouco inusitada na boca de uma rival.

Angélica

Eu o sei! Mas é sincero. (*À parte.*) Se ele se enraivece, eu triunfo.

Valério

Ela possui, então, méritos?

Angélica

Somente ela para possuí-los infinitamente.

Valério

Sem nenhum defeito, sem dúvida.

Angélica

Ah! Muitos. É uma mocinha bizarra, caprichosa, extravagante, aturdida, inconstante e, sobretudo, de uma vaidade insuportável. Mas quê! Ela é amável com tudo isso, e eu prevejo que a amareis até o túmulo.

Valério

Consentis com isso, então?

Angélica

Sim.

Valério

Isso não vos incomoda em nada?

Angélica

Não.

Valério (*à parte*)

Sua indiferença me desespera. (*Em voz alta.*) Ousaria eu ficar lisonjeado em pensar que em meu favor gostaríeis de estreitar ainda mais vossa relação com ela?

Angélica

É tudo o que peço.

Valério (*ultraçado*)

Dizeis tudo isso com uma tranquilidade que me encanta.

Angélica

Ora essa, ainda há pouco reclamaste de meu bom humor e agora estais com raiva de meu sangue-frio. Não sei mais com que tom falar convosco.

Valério (*em voz baixa*)



Morro de desprezo. (*Em voz alta.*) Senhorita, concordaríeis em fazer o favor de me apresentar a ela?

Angélica

Eis um tipo de serviço que estou certa de que não deveis esperar de mim. Porém, estenderei minha mão à sua esperança e prometo-vos fazê-lo.

Valério

Dentro em breve, ao menos?

Angélica

Talvez hoje mesmo.

Valério

Não posso conter-me (*faz menção de sair*).

Angélica (*à parte*)

Começo a ter bons augúrios em relação a tudo isso. Ele tem muita raiva para poder ter mais amor. (*Em voz alta.*) Onde ides, Valério?

Valério

Percebo que minha presença vos incomoda, por isso deixo-vos aqui.

Angélica

Ah, de jeito nenhum! Quem sai serei eu. Não é justo que eu vos expulse de vossa própria casa.

Valério

Podeis ir. Lembrai-vos de que aquele que não ama ninguém não merece ser amado.

Angélica

Vale mais não amar ninguém do que estar apaixonado por si mesmo.

## CENA X

Valério

Apaixonado por si mesmo! É um crime sentir um pouco aquilo que se vale? Estou, porém, em cólera. É possível que alguém perca um amante como eu sem sofrer? Dir-se-ia que ela me considera como um homem comum. Mas qual! Disfarço em vão a perturbação de meu coração, e tremo se continuar a amá-la depois dessa prova de inconstância. Mas não, todo o meu coração pertence a esse objeto encantador. Apressemos-nos para fazer novas investigações, e acrescentemos à preocupação de me fazer feliz aquela de provocar o ciúme de Angélica. Mas eis que Frontim se aproxima.

## CENA XI

Valério, Frontim (*ébrio*)

Frontim

Mas que diabos! Não sei por quê não posso me conter, ainda que eu tenha dado o meu melhor para reunir forças.

Valério

Pois bem, Frontim, encontrastes...

Frontim

Ah sim, senhor!

Valério

Oh céu! Seria possível?

Frontim

Tive também muitas dificuldades.

Valério

Diga-me logo, então...

Frontim

Foi preciso que eu percorresse todos os cabarés da região.

Valério

Cabarés!

Frontim

Mas fui mais bem-sucedido do que esperava.

Valério

Conte-me, então...

Frontim

Era uma... era um...

Valério

Mas que diabo resmungava essa criatura?

Frontim

Acalmai-vos, pois estou colocando a coisa em ordem.

Valério

Cale-se, seu pau-d'água, patife, ou responda-me sobre as ordens que te dei a propósito do original do retrato.

Frontim

Ah, sim! O original, justamente. Tranquilizai-vos, tranquilizai-vos, vos digo.

Valério

Pois então?

Frontim

Não estava nem na Cruz Branca nem no Leão dourado, nem na Pinha, nem...<sup>195</sup>

Valério

Quando terminarás, carrasco?

Frontim

Paciência. Porque se ela não estava lá, é preciso que esteja alhures. E... ó, eu a encontrarei, eu a encontrarei...

Valério

Me coço de vontade de surrá-lo, saiamos.

## CENA XII

Frontim

Eis-me aqui, suficientemente garboso... esse piso está muito irregular. Onde estou? Por minha fé, não estou mais. Ah! Se eu...

## CENA XIII

Lucinda, Frontim

Lucinda

Frontim, onde está teu mestre?

Frontim

Bom, acredito que ele esteja agora a se procurar.

Lucinda

Como assim, a se procurar?

Frontim

Sim, ele se procura para tomar sua própria mão em casamento.

---

<sup>195</sup> Cabarés da época.

Lucinda

Pretendes o que com essas asneiras?

Frontim

Asneiras! Não compreendeis nada, então?

Lucinda

Em verdade, não.

Frontim

Por minha fé, nem eu. Irei, mesmo assim, explicar-vos, se assim o desejais.

Lucinda

Explicar-me como aquilo que nem tu compreendes?

Frontim

Oh! Senhora, tenho também meus estudos, ora.

Lucinda

Ele está bêbado, acredito. Francamente! Frontim, suplico-te, reTomo um pouco teu bom senso, esforça-te para ser compreendido.

Frontim

Nada no mundo seria mais fácil. Veja bem. É um retrato... metamo... não, metafo... sim, metaforizado. É meu mestre, é uma moça... haveis feito uma certa mistura... pois adivinhei tudo isso, eu mesmo. Pois então, podemos falar mais claramente?

Lucinda

Não, isso não é possível.

Frontim

Somente meu mestre não compreende nada do que está se passando. Pois ele se apaixonou por sua própria imagem.

Lucinda

Como assim! Sem se reconhecer?

Frontim

Sim, e é isso o que há de tão extraordinário.

Lucinda

Ah! Compreendo todo o resto. E quem poderia prever isso? Corra, rápido, meu pobre Frontim, voe à procura de teu mestre, e diga-lhe que tenho coisas urgentes para comunicar-lhe. Tomo cuidado, sobretudo, de não mencionar aquilo que adivinhastes. Tomo, eis para...

Frontim

Para beber, não é?

Lucinda

Ah, não! Disso não tens necessidade.

Frontim

Apenas por precaução.

#### CENA XIV

Lucinda

Não hesitemos nem por um instante, confessemos tudo. E, independentemente do que possa me acontecer, não permitamos que um irmão tão querido se exponha ao ridículo exatamente pelos meios que eu havia empregado para curá-lo. Infeliz que sou! Me indispus com meu irmão; meu pai, irritado por causa de minha resistência, tornou-se mais decidido; meu amante, ausente, não pode socorrer-me. Receio as traições de uma amiga e as precauções de um homem

que não posso tolerar. Pois eu o odeio com certeza, e sinto que prefiro a morte a Leandro.

#### CENA XV

Angélica, Lucinda, Marta

Angélica

Consolai-vos, Lucinda, Leandro não deseja vossa morte. Mas vos confesso, entretanto, que ele desejou vê-la sem que saibais.

Lucinda

Pois bem, tanto pior.

Angélica

Mas sabeis que esse 'tanto pior' não é lá muito modesto?

Marta

É uma pequena veia do sangue fraternal.

Lucinda

Meu Deus, como sois maldosas! O que ele disse?

Angélica

Ele me disse que se desesperaria no caso de obter sua mão contra a sua vontade.

Marta

Ele acrescentou também que vossa resistência, de certa forma, lhe causava prazer. Mas ele disse isso com um certo ar... sabeis que, considerando vosso sentimento por ele, é certo que ele não tenha estima por vós? Odeie-o o quanto quiserdes, ele não vos pagará com a mesma moeda.

Lucinda



Eis uma maneira de me obedecer que não é nem um pouco polida.

Marta

Para ser polido em relação a nós mulheres não é preciso ser sempre lá tão obediente.

Angélica

A única condição que ele impõe à sua renúncia é que vós o recebais para uma visita de despedida.

Lucinda

Ah, não. Disso eu o dispenso.

Angélica

Ah! Não podeis recusar isso a ele. É, além disso, um compromisso que tenho para com ele. Advirto-vos, em tom de confissão, que ele tem grandes expectativas em relação a essa conversa, e tem esperança de que após ter se encontrado convosco, não resistireis mais a essa aliança.

Lucinda

Ele tem, então, um bom quinhão de vaidade.

Marta

Ele se vangloria, pois pensa que pode vos cativar.

Angélica

E é baseado nessa esperança que ele consentiu em fazer o acordo proposto por mim.

Marta

Respondo-vos que só aceitou o acordo pois está certo de que vós não acreditareis em sua palavra.

Lucinda

É preciso ser de uma fatuidade muito insuportável. Pois bem, ele só tem que aparecer. Tenho curiosidade em ver como ele se portará de modo a se valer de seus encantos. E eu vos dou minha palavra de que ele será recebido com pompa... traga-o. Ele precisa de uma lição. Pode ter certeza que ele a receberá... instrutiva.

Angélica

Vedes, minha querida Lucinda, nem sempre fazemos jus às nossas resoluções e tenho como certo que ele conseguirá suavizar-vos.

Marta

Os homens são furiosamente perspicazes. Vereis que ele conseguirá dominá-la.

Lucinda

Tranquilizai-vos no que concerne a isso.

Angélica

Ficai alerta, ao menos. Não podeis dizer que ninguém vos advertiu.

Marta

Não será nossa culpa se vos deixardes surpreender.

Lucinda

Em verdade, acredito que desejais me deixar ensandecida.

Angélica (*em voz baixa, para Marta*)

Ei-la onde queríamos. (*Em voz alta.*) Visto que assim o desejais, Marta o trará.

Lucinda

Como?

Marta

Nós o deixamos na antecâmara. Ele estará aqui dentro de instantes.

Lucinda

Oh, querido Cleonte! É uma pena que não podeis ver o modo como trato teus rivais.

#### CENA XVI

Angélica, Lucinda, Marta, Leandro

Angélica

Aproximeis, Leandro, fazei com que Lucinda conheça melhor seu próprio coração. Ela crê odiá-lo, e fará seu melhor para recebê-lo mal. Porém, respondovos que todas essas marcas aparentes de ódio são, na verdade, provas reais de seu amor por vós.

Lucinda (*o tempo todo sem olhar Leandro*)

Na posição em que se encontra, vos asseguro, ele deve se estimar bem favorecido. Ele é desprezível.

Angélica

Vamos, Lucinda, é preciso que a cólera vos impeça de olhar as pessoas?

Leandro

Se meu amor excita vosso ódio, sabeis o quão criminoso sou (*ele se lança aos joelhos de Lucinda*).

Lucinda

Ah, Cleonte! Ah, desalmada Angélica!

Leandro

Leandro vos desagradou demais para que eu ouse me valer, sob seu nome, das graças que recebi enquanto Cleonte. Porém, se o motivo de meu disfarce pode

justificar seu efeito, perdoareis a delicadeza de um coração cuja fraqueza foi a de querer ser amado pelo que é.

Lucinda

Levantai-vos, Leandro. Um excesso de delicadeza só ofende os corações que carecem dela, e o meu está tão contente com a provação quanto o seu deve estar com o sucesso. Mas vós, Angélica! Minha querida Angélica teve a crueldade de se divertir à custa de meu sofrimento?

Angélica

Certamente, tendes muito do que reclamar. Mas qual! Sois felizes, tanto um quanto o outro, enquanto eu estou atribulada por preocupações.

Leandro

Mas quê! Minha querida irmã, pensastes em minha felicidade enquanto tínheis vossas próprias inquietações sobre a sua? Ah! Eis uma bondade que não esquecerei jamais (*ele beija a mão de Angélica*).

#### CENA XVII

Leandro, Valério, Angélica, Lucinda, Marta

Valério

Que minha presença não vos perturbe. Como, senhorita? Eu não conhecia todas as suas conquistas nem o feliz objeto de vossa preferência, e teria a preocupação de me lembrar, em nome da humildade, que após ter suspirado intensamente, Valério foi o mais maltratado.

Angélica

É melhor que não penseis, e tereis necessidade, com efeito, de algumas lições de modéstia.

Valério

Mas quê! Ousais acrescentar à chacota o ultraje, e tendes a impertinência de aplaudir-vos quando deveríeis morrer de vergonha?

Angélica

Ah! Enraivecei-vos. Deixo-vos, não gosto de injúrias.

Valério

Não, permaneceis. É preciso que eu me delicie com toda vossa vergonha.

Angélica

Pois bem, deliciai-vos.

Valério

Pois espero que não tenhais a audácia de ensaiar uma justificativa.

Angélica

Não tenhais medo.

Valério

E que não vos vanglorieis que eu conserve ainda os menores sentimentos em vosso favor.

Angélica

Minha opinião sobre isso não mudará a coisa em nada.

Valério

Declaro que desejo sentir por vós apenas raiva.

Angélica

Que assim seja.

Valério (*tirando o retrato*)

E eis, a partir de agora, o único objeto de todo o meu amor.

Angélica

Tendes razão. E declaro que sinto por esse senhor (*indicando seu irmão*) uma afeição que não é de modo algum inferior à vossa pelo original desse retrato.

Valério

Ingrata! Ai de mim! Não me resta nada além da morte.

Angélica

Valério, escutai. Tenho piedade do estado em que vos encontrais. Deveis concordar que sois o mais injusto dentre todos os homens por deixar-vos levar pela aparente infidelidade da qual vós mesmo me deste o exemplo. Mas minha bondade deseja ainda assim ignorar vossos pequenos defeitos.

Valério

Vereis que me concederão a graça do perdão.

Angélica

Na verdade, não a mereceis de modo algum. Irei, entretanto, mostrar-vos a que preço posso chegar a essa resolução. Haveis manifestado sentimentos aos quais correspondi de maneira por demais terna para um ingrato. Apesar disso, haveis me ultrajado indignamente por meio de um amor extravagante suscitado por um simples retrato com toda a leveza, e ousou dizer, toda a confusão de vossa idade e de vosso caráter. Não é o caso examinar se eu deveria ter vos imitado, e não sois vós, enquanto culpado, aquele que pode julgar o meu comportamento.

Valério

Não sou eu, grandes deuses! Mas vejamos qual será o fim desses belos discursos.

Angélica

Ei-lo. Eu vos disse que conhecia o objeto de vosso novo amor, e isso é verdadeiro. Acrescentei que o amava ternamente, e isso continua sendo muito

verdadeiro. Ao confessar-vos seu mérito, não disfarcei em nada seus defeitos. Fiz mais, vos prometi apresentar-vos, e dou-vos minha palavra de o fazer agora, nesse mesmo instante, pois advirto-vos de que ele está mais perto de vós do que pensais.

Valério

O que me dizeis? Mas a...

Angélica

Não me interrompais, vos suplico. Enfim, a verdade me força ainda a vos repetir que essa pessoa vos ama com ardor, e posso falar-vos de sua afeição como se fosse a minha. Cabe a vós, agora, escolher entre ela e mim, aquela a quem destinais toda vossa ternura. Escolhais, cavaleiro. Porém, escolhais prontamente e de uma vez por todas.

Marta

Ei-lo, por minha fé, bem embaraçado. A alternativa é divertida. Acrediteis em mim, senhor, escolhais o retrato. É o modo de se proteger dos rivais.

Lucinda

Ah, Valério, é preciso hesitar por tanto tempo para seguir as impressões do coração?

Valério (*aos pés de Angélica, jogando o retrato*)

Está resolvido. Venceste, bela Angélica, e sinto o quanto os sentimentos cujo nascimento se deve ao capricho são inferiores àqueles inspirados por vós. (*Marta recolhe o retrato*). Mas qual! Quando todo meu coração se dirige a vós, posso lisonjear-me em ter de volta o vosso?

Angélica

Podereis julgar o meu reconhecimento pelo sacrifício que acabastes de fazer. Levante-vos, Valério, e olhe bem para esses traços.



Leandro (*olhando também*)

Mas esperai um pouco! Creio reconhecer esse objeto... é... sim, por minha fé, é ele...

Valério

Ele quem? Quereis dizer 'ela'. É uma mulher a quem renuncio como a todas as outras mulheres do universo, diante de quem Angélica valerá sempre mais.

Angélica

Sim, Valério. Era uma mulher até aqui. Mas espero que seja a partir de agora um homem, superior a essas pequenas fraquezas que degradam seu sexo e seu caráter.

Valério

Em que estranho estado de surpresa me lançais!

Angélica

Deverias tão logo reconhecer esse objeto quanto tens com ele uma relação muito íntima e que, seguramente, não serei acusado de tê-la negligenciado. Desconsidere os enfeites estranhos que sua irmã acrescentou a esse rosto...

Valério

Ah! O que vejo?

Marta

A coisa não está clara? Vedes o retrato e eis o original.

Valério

Ó céu! Vou morrer de vergonha!

Marta

Pois, senhor, talvez sejais o único de sua condição a conhecê-la.

Angélica

Ingrato! Estava eu equivocada quando disse amar o original desse retrato?

Valério

Quanto a mim, não quero mais amá-lo precisamente porque ele vos adora.

Angélica

Querei bem então, para consolidar nossa relação, que eu vos apresente  
Leandro, meu irmão.

Leandro

Permiti-me, senhor...

Valério

Deuses! Quanta felicidade! Quê! Mesmo quando fui ingrato, Angélica não foi  
infiel?

Lucinda

Como partilho de vossa felicidade! E como a minha própria aumentou!

#### CENA XVIII

*Lisimon (e os atores da cena precedente)*

Lisimon

Ah! Ei-los todos reunidos em boa ocasião. Valério e Lucinda, tendo os dois resistido a seus casamentos, Tomoi a decisão de constrangê-los. Mas percebi que é preciso, por vezes, ser bom pai e que a violência nem sempre resulta em casamentos felizes. Tomoi então o partido de romper, a partir desse momento, tudo aquilo que eu tinha decretado. Eis os novos arranjos que substituirão os antigos. Angélica me esposará. Lucinda vai para um convento. Valério será deserdado. E quanto a vós, Leandro, tenhais paciência, por favor.

Marta

Por minha fé, que beleza! Está tudo muito bem encaminhado, não poderia ser melhor.

Lisimon

O que que há? Eis todos desconcertados! Será que meu plano não vos convém?

Marta

Vejais se algum deles abrirá a boca! Aos diabos com esses tolos amantes e essa tola juventude cuja tagarelice inútil nunca para, e que não consegue encontrar uma única palavra quando é necessário à ocasião!

Lisimon

Vamos, sabeis todas as minhas intenções, cabe a vós conformar-vos.

Leandro

Mas, senhor! Querei suspender vossa raiva. Não conseguis ler o arrependimento nos olhos e no embaraço dos culpados e desejais punir a todos, até mesmo os inocentes?

Lisimon

Agora essa, gostaria de ter a fraqueza de experimentar a obediência deles ainda mais uma vez. Vejamos melhor. Pois bem, senhor Valério, fazeis ainda reflexões?

Valério

Sim, meu pai. Porém, ao invés das dificuldades do casamento, elas apenas me mostram prazeres.

Lisimon

Oh, oh! Haveis mudado vossa linguagem! E tu, Lucinda, ainda prezas por tua liberdade?

Lucinda

Sinto, meu pai, que pode ser doce perdê-la sob o jugo das leis do dever.

Lisimon

Ah, ei-los todos razoáveis! Estou encantado. Abracem-me, meus filhos, e concluamos esses felizes himeneus. Eis o que é um golpe de autoridade oportuno!

Valério

Vinde, bela Angélica. Haveis-me curado de um ridículo que causava a vergonha de minha juventude. E irei, de agora em diante, descobrir perto de vós que quando bem amamos<sup>196</sup>, não pensamos mais em nós mesmos.

---

<sup>196</sup> A frase empregada no original é *'quand on aime bien'*. A expressão *'aimer bien'* é comumente traduzida por 'gostar', mas optamos por 'amar' devido ao contexto da cena, a saber, o casal apaixonado.

## REFERÊNCIAS

- Obras de Rousseau

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. Carta a Christophe de Beaumont. In: *Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a religião e a moral*. Org. MARQUES, J. São Paulo: Editora Estação liberdade, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Carta a d'Alembert*. Tradução Emilio Bernini. Apresentação de Eduardo Rinesi. Santiago: ARCIS - LOM, 1996.

\_\_\_\_\_. *Carta a d'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Introdução de Franklin de Matos (pp. 11-25), São Paulo: Editora Unicamp, 2015.

\_\_\_\_\_. Carta a Malesherbes. In: *Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a religião e a moral*. Org. MARQUES, J. São Paulo: Editora Estação liberdade, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Confissões*. São Paulo: Editora Edipro, 2008.

\_\_\_\_\_. Contrat social. In: *Oeuvres complètes*. Tomo III. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1964.

\_\_\_\_\_. Considérations sur le Gouvernement de la Pologne et sur sa réforme projetée. In: *Textes politiques*. Introduction de Tanguy L'Aminot. Lausanne: L'AGE D'HOMME, 2007.

\_\_\_\_\_. *Correspondance Complète de Jean-Jacques Rousseau*. Org. R. A. Leigh. Tomo I - 1730-1744, Genève: DROZ, 1965.

\_\_\_\_\_. *Correspondance Complète de Jean-Jacques Rousseau*. Org. R. A. Leigh. Tomo IV - 1756-1757, Genebra: DROZ, 1967.

\_\_\_\_\_. *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Org. R. A. Leigh. Tomo V - 1758. Genebra: DROZ, 1967.

\_\_\_\_\_. De la honneur et de la vertu. In: *Ouvres complètes*. Org. GAGNEBIN, B. e RAYMOND, M. Tomo III. Dijon: Éditions Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. Discours sur cette question: quelle est la vertu la plus nécessaire au héros et quels sont les héros a qui cette vertu a manqué? In: *Oeuvres complètes*. Tomo II. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. (pp. 1262-1274). Paris: Pléiade, 1964.

\_\_\_\_\_. Discours sur les sciences et les arts. In: *Oeuvres complètes*. Tomo III. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1964.

\_\_\_\_\_. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. In: *Oeuvres complètes*. Tomo III. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1964.

\_\_\_\_\_. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Coleção Os Pensadores. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editor Victor Civita, 1973.

\_\_\_\_\_. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Lourdes Santos Machado. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editor Victor Civita, 1973.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Emílio ou da Educação*. 4ª Edição. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Idée de la méthode dans la composition d'un livre*. In: *Oeuvres complètes*. Tomo II. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. (pp. 1242-1247). Paris: Pléiade, 1964.

\_\_\_\_\_. *Institutions chimiques*. Texto estabelecido por Bruno Bernardi e Bernadette Bensaude-Vincenta. Paris: Arthème Fayard, 1999.

\_\_\_\_\_. Introdução da *Carta a d'Alembert*, por Patrick Coleman, pp.457-478; In: *Oeuvres complètes. Théâtre – Écrits sur le théâtre*. Org. Raymond Trousson e Frédéric S. Elgeldinger. Paris: Éditions Champion, 2012.

\_\_\_\_\_. *Lettre à Christophe de Beaumont*. In: *Oeuvres complètes*. Tomo IV. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1969.

\_\_\_\_\_. *Letter to M. d'Alembert on the theatre*. In: *Politics and Arts*. Tradução e introdução de Allan Bloom. Nova Iorque: Cornell University Press, 1960.

\_\_\_\_\_. *Lettre à d'Alembert*. Apresentação de Marc Buffat (pp. 23-44). Paris: Flammarion, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lettre à d'Alembert*. In: *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*. Introdução e notas de P. R. Auguis (pp. i-vii). Paris: Henri Feret Libraire, 1828.

\_\_\_\_\_. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Introdução de L. Brunel (pp. V-XXXI). Paris: Hachette, 1904.

\_\_\_\_\_. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Introdução de Léon Fontaine (pp. 06-98). Paris: Garnier, 1889.

\_\_\_\_\_. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Org. de Max Fuchs (pp. VII-XLIV). Genève: Droz, 1948.

\_\_\_\_\_. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Apresentação de Michel Launay (pp. 13-37). Paris: Flammarion, 1967.

\_\_\_\_\_. Lettre à d'Alembert. In: *Oeuvres complètes*. Tomo V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Org. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Apresentação da Lettre à d'Alembert por Bernard Gagnebin (pp. XXX-XLIV). Paris: Pléiade, 1995.

\_\_\_\_\_. Esboço das Confissões. In: *Textos autobiográficos e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_. La Nouvelle Heloïse. In: *Oeuvres Complètes*. Org. GAGNEBIN B. E RAYMOND M. Tomo II. Dijon: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. Les confessions. In: *Oeuvres complètes*. Tomo I. Paris: Pléiade, 1959.

\_\_\_\_\_. Les rêveries du promeneur solitaire. In: *Oeuvres complètes. Les confessions. Autres textes autobiographiques*. Tomo I. Paris: Pléiade, 1959b.

\_\_\_\_\_. Lettres écrites de la montagne. In: *Oeuvres complètes. Les confessions. Autres textes autobiographiques*. Tomo III. Paris: Pléiade, 1964.

\_\_\_\_\_. *Lettres philosophiques*. Présentées par Henri Gouhier. Paris: VRIN, 1974.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes. Édition thématique du tricentenaire*. Org. Raymond Trousson e Frédéric S. Eigeldinger. XVIII. LETTRES, Tomo I, 1728-1758. Paris: Édition Champion, 2012.

\_\_\_\_\_. Préface à Narcisse ou l'amant de lui-même. In: *Oeuvres complètes*. Org. GAGNEBIN, B. e RAYMOND, M. Tomo II, Dijon: Éditions Gallimard, 1964c.

\_\_\_\_\_. Prefácio a Narciso ou o amante de si mesmo. In: *Os Pensadores Rousseau*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973.

\_\_\_\_\_. Última resposta ao Sr. Bordes, In: *Discurso sobre as ciências e as artes*. Trad. Lourdes Santos Machado. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editor Victor Civita, 1973.

#### - Bibliografia primária

AGOSTINHO. *Cidade de Deus*. Vol. I e II. Trad. J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

\_\_\_\_\_. *O livre arbítrio*. Trad. Nair Assis Oliveira. 2º Ed. São Paulo: Paulus, 1995.  
ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BAYLE, PIERRE. *Dictionnaire historique et critique*. Acesso online. Disponível em <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/BAYLE/index.htm>. Último acesso em 02/2017.

BOILEAU. *Art poétique*. Paris: Hachette, 1881.

GRESSET, JEAN-BAPTISTE. *Lettre de M. Gresset, l'un des Quarante de l'Académie Française. A M. \*\*\* sur la comédie*. Amiens: chez la Veuve GODART, Imprimeur du roi, 1759.

CORNEILLE, Pierre. Le Cid. In: *Théâtre II*. (pp. 195-281). Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

\_\_\_\_\_. Trois discours sur la poésie dramatique. In: *Oeuvres de Corneille*. Paris: Garnier Frères, 1859.

CUNHA, EUCLIDES. *Os Sertões*. Lacerda editores: Rio de Janeiro, 2005.

D'ALEMBERT, JEAN LE ROND. Verbete Contestação, Disputa, Debate, Altercação. In: *Enciclopédia*. Volume 5 Sociedade e Artes. Trad. Pedro Paulo Pimenta. Org. Maria das Graças de Souza e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

\_\_\_\_\_. Verbete *Genebra*; In: *Enciclopédia*. Vol. 4, Política. Trad. Pedro Paulo Pimenta. Org. Maria das Graças de Souza e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo. Ed. UNESP, 2015.

DARNTON, ROBERT. Policing writers in Paris circa 1750. In: *Representations*, University of California Press, N° 5, (pp. 1-31), 1984.

DIDEROT, DENIS. *Entretiens sur le fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le comédien*. Paris: Flammarion, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lettre sur les sourds et muets à usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Paris: 1751.

DUBOS, JEAN-BAPTISTE. *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, Très volumes. Paris: Chez Pierre-Jean Mariette, 1740.

DUCLOS, CHARLES. *Considérations sur les mœurs de ce siècle*. 6º edição. Paris: Durand neveu éditeur, 1772.

FONTENELLE. *Entretiens sur La Pluralité des Mondes*. Paris: Chez Michel Brunet, 1724.

\_\_\_\_\_. Réflexions sur la poétique. In: *Oeuvres de Fontenelle*. Paris: Salmon Libraire-éditeur, 1825.

LA BRUYÈRE. *Os Caracteres*. Trad. João de Barros. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1956.

LEJEUNE, PHILIPPE. *Le pacte autobiographique*. Paris: Édition du Seuil, 1975.



LUCRÉCIO. *De la nature* (De natura rerum). Trad. Henri Clouard. Paris: Flammarion, 1964.

GENLIS, MADAME DE. *Mémoires de madame de Genlis*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1878.

MARMONTEL, M. Apologie du théâtre, ou analyse de la Lettre de M. Rousseau à d'Alembert, au sujet des Spectacles. In: *Contes moraux*. Tomo II. (pp. 210-389). Haye, 1761.

MOLIÈRE. *Le Tartuffe*. Paris, Classiques Hachette: 1992.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão editorial, 1965.

RACINE, JEAN. Bérénice. In: *Oeuvres complètes de J. Racine*. Tomo I. (pp. 279-364), Paris: Garnier Frères, 1875.

\_\_\_\_\_. Bérénice. In: *Racine*. (pp. 103-173). Paris: La Bibliothèque, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tancrede*. Paris: Libraire Prault, petit-fils, 1761.

LÉVI-STRAUSS, C. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: *Antropologia estrutural dois*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés; São Paulo: Cosac-Naify: 2013.

SAAVEDRA, MIGUEL DE CERVANTES. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la mancha*. Primeiro livro. Trad. Sérgio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

SÊNECA, LÚCIO ANEU. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

SHAKESPEARE. *As You Like It*. Internet. Acessível pelo site: *Open Source Shakespeare* <http://www.opensourceshakespeare.org>. Último acesso realizado em 15/08/2014.

VILLARET, CLAUDE. *Lettre d'un écolier de philosophie a Monsieur J.-J. Rousseau, citoyen de Genève et habitant de Montmorency. En réponse à sa Lettre à Monsieur d'Alembert sur les spectacles*. Genebra, 1759.

VOLTAIRE. Essai sur les moeurs. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. Tomo III. Paris: Chez Lefèvre Libraire, 1818.

\_\_\_\_\_. O homem de quarenta escudos. In: *Contos e novelas*. São Paulo: Clássico Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Semíramis*. Online. Acessível pelo site [www.theatre-classique.fr.com.br](http://www.theatre-classique.fr.com.br). Último acesso realizado em 04/01/2018.

AYRES, ELEANOR H. Histoire de l'impression et de la publication de la Lettre à D'Alembert de Jean-Jacques Rousseau. In: *Publications of the Modern Languages Association of America*. Vol. XXXVII, (pp. 527-565), 1922.

BACHOFEN, BLAISE. *La condition de la liberté : Rousseau, critique des raisons politiques*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.

\_\_\_\_\_. *La Lettre à d'Alembert: Principes du droit poétique*. In: *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. Org. Blaise Bachofen et Bruno Bernardi. (pp. 71-92). Lyon: ENS Édition, 2011.

BACHOFEN, Blaise e BERNARDI, Bruno. *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. Org. de Blaise Bachofen et Bruno Bernardi. Lyon: ENS Édition, 2011.

\_\_\_\_\_. Rousseau, une anthropologie du 'moi relatif'. In: *Penser l'homme: treize études sur Jean-Jacques Rousseau*. Org. Claude Habid et Pierre Manent. Paris: Classiques Garnier, 2013.

BACZKO, BRONISLAW. *Rousseau: solitude et communauté*. Paris: École Pratique des Hautes Études et Mouton & Co, 1974.

BALCOU, JEAN. l'année littéraire devant les événements de 1778; In: *Voltaire, Rousseau 1778-1978*, n° 2\3, (pp. 199-207). Presses universitaires de France, 1979.

BARISH, JONAS. *The antitheatrical prejudice*. Los Angeles: Univesity of California Press, 1981.

BARRAS, M. *The stage controversy in France from Corneille to Rousseau*. New York: Institute of french studies, 1933.

BELAVAL, YVON. *Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

\_\_\_\_\_. Voltaire ou Rousseau; In: *Rousseau et Voltaire 1778-1978*, vol. 32, n° 124\125, (pp. 371-384), *Revue internationale de philosophie*, 1978.

BENEDETTI, JEAN. *David garrick and the birth of modern theatre*. London: Methuen, 2001.

BERCHTOLD, JACQUES. *La Lettre à d'Alembert dans l'oeuvre de Rousseau*. In: *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. (pp. 29-53). Org. Blaise Bachofen e Bruno Bernardi. Lyon: ENS Édition, 2011.

BERLANSTEIN, LENARD R. Women and power in Eighteenth-Century France: actresses at the Comédie-Française. In: *Feminist studies*, vol. 20, n° 3, (pp. 475-506) 1994.

BERNARDI, Bruno. *La fabrique des concepts : recherches sur l'invention conceptuelle chez Rousseau*. Paris: Honoré Champio, 2006.

\_\_\_\_\_. L'homme civil, l'homme naturel: l'heuristique en miroir du second *Discours*. In: *Penser l'homme: treize études sur Jean-Jacques Rousseau*. Org. Claude Habid et Pierre Manent. (pp. 43-54). Paris: Classique Garnier, 2013.

\_\_\_\_\_. Rousseau et Molière, théâtre et philosophie: description d'une chasse-croisé. In: *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. Org. Blaise Bachofen e Bruno Bernardi, (pp. 163-181). Lyon: ENS Édition, 2011.

BIANCHI, LORENZO. Voltaire Genebra e as Ideias republicanas. In: *Revista Dois Pontos Voltaire*. Vol 9, nº 3, (pp. 45-67), 2012.

BLECHMAN, MAX. Spectacle de l'exclusif et spectacle du commun. In: *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. Org. Blaise Bachofen e Bruno Bernardi. pp. 207-220, Lyon: ENS Édition, 2011.

BOURQUIN, LOUIS. La controverse sur la comédie au XVIII siècle et la Lettre à d'Alembert. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (pp. 43-86). Presses universitaires de France, 1919.

BRANN, THEODORE E. D. *Rousseau and Le Franc de Pompignan on reforming the theater*. In: *Autour de la Lettre à d'Alembert*. Ottawa: Edited sous la direction de Melissa Butler. Pensée libre nº 6, (pp. 201-209), 1997.

BRINT, M. E. Echoes of Narcisse. In: *Political theory*, vol. 16, nº 4, (pp. 617-635), Sage Publications, 1988.

BUFFAT, MARC. & SALAÜN, FRANCK. Introduction - Diderot dans l'univers des spectacles. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Nº 47, Paris, (pp. 05-08), 2012.

BURGELIN, PIERRE. Le rôle du serment chez Rousseau. In: *Dix-huitième siècle*. Revue annuelle publiée avec le concours du C.N.R.S. Nº 1. (pp. 213-227), Paris: Éditions Garnier Frères, 1969.

CAUDOUX, BENOIT. Émile et Rousseau. In: *Rousseau et le roman*. Org. Coralie Bournonville e Colas Duflos. (pp. 171-205), Paris: Classiques Garnier, 2012.

CHOUILLET, JACQUES. Um théâtre en devenir: les ébauches de Diderot, (pp. 81-103), Paris: Dominique Guéniot Imprimeur, 1984.

CARPEAUX, Otto M. *História da literatura ocidental*. Volume único digital. São Paulo: Leya, 2011. Disponível em: <http://portalconservador.com/livros/Otto-Maria-Carpeaux-Historia-da-literatura-ocidental.pdf>. Último acesso realizado em out. 08\07\2016.

CASSIRER, ERNST. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

COLEMAN, PATRICK. *Rousseau's political imagination: rule and representation in the Lettre à d'Alembert*. Genève: DROZ, 1984.

COURTOIS, LOUIS L. Chronologie critique de la vie et des oeuvres de Jean-Jacques Rousseau. In: *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*. N° 15, (pp. 01-366), Genebra: A. Julien Éditeur, 1923.

CRADOCK, JOSEPH. *Literary and miscellaneous memoirs*. London: Nichols and son, 1826.

CROCKER, LESTER G. *Jean-Jacques Rousseau: the prophetic voice (1758-1778)*. Volume II. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1974.

DAY, PATRICK. Jean-Jacques Rousseau's Lettre à D'Alembert sur les spectacles : a philosophical aberration or a moral imperative?. In: *Autour de la Lettre à d'Alembert* (pp. 141-150). Pensée libre n° 6. Ottawa: Melissa Butler, 1997.

DELON, MICHEL. Le paysage comme spectacle. In: *Rousseau et le spectacle*. Org. C. Martin, J. Berchtold, Y. Séité. Paris: Armand Colin, 2014.

DESTAIN, CHRISTIAN. *Jean-Jacques Rousseau: l'au-delà du politique*. Sitarás: OUSIA, 2005.

ESMEIN-SARRAZIN, CAMILLE. Fiction et morale au XVIII<sup>e</sup> siècle: la recherche d'un bon roman. In: *Pensée morale et genres littéraires*. Org. Jean-Charles Darmon, Philippe Desan. Paris: Presses universitaires de France, 2009.

EHRARD, JEAN. Les lumières et la fête. In: *Annales historiques de la Révolution française: 'La fête révolutionnaire'*, n° 221, (pp. 356-374), 1975.

FABRE, JEAN. Deux frères ennemis: Diderot et Jean-Jacques. In: *Diderot studies*, vol. 3, (pp. 155-213), Librairie DROZ, 1961.

FAGUET, ÉMILE. *Rousseau contre Molière*. Paris: Société française d'imprimerie et librairie, 1910.

FALAKY, FAYÇAL. *Rousseau's theatrical reform: 'l'utile et l'agréable in the Lettre à D'Alembert'*. In: *Forum for modern language studies advanced*. Vol 47, n° 3. (pp. 262-274), Oxford University Press, 2011.

FAYETTE-LEDUC, DENISE. *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'antiquité*. Paris: Vrin, 1974.

FEUGÈRE, ANATOLE. Pourquoi Rousseau a remanié la Préface de la 'Lettre à D'Alembert'. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, n° 20, (pp. 127-162), Genebra: A. Julien Éditeur, 1931.

FORTES, LUIZ ROBERTO SALINAS. Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau. In: *Revista Discurso*. Nº10, (pp. 79-85), São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. *Paradoxo do Espetáculo: Política e Poética em Rousseau*. São Paulo: FAPESP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Rousseau: da teoria à prática*. São Paulo: Ática, 1976.

FRANTZ, PIERRE. e MARCHAND, SOPHIE. *Introduction*. In: *Le théâtre français du XVIII siècle: histoire, texts choisis, mises en scène*. Org. Pierre Frantz e Sophie Marchand. Île de France: Éditions l'avant-scène théâtre, 2009.

\_\_\_\_\_. Rousseau et l'acteur. In: *Rousseau et le spectacle*. (pp. 17-30). Org. C. Martin, J. Berchtold e Y. Séité. Paris: Armand Colin, 2014.

FREITAS, JACIRA *Política e festa popular em Rousseau*. São Paulo: Humanitas\USP, 2003.

GOLDSCHMIDT. VICTOR. *Anthropologie et politique: les principes du système de Rousseau*. Paris: VRIN, 1983.

\_\_\_\_\_. 'Rousseau et le droit'. In: *Écrits*. Tomo II. Paris: VRIN, 1984.

GOUHIER, HENRI. *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: VRIN, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rousseau et Voltaire: portraits dans deux miroirs*. Paris: VRIN, 1983.

GROSPERRIN, JEAN-PHILIPPE. "Un spectacle si peu prévu": scènes d'opéra et poésie romanesque dans la *Nouvelle Héloïse*. In: *Rousseau et le spectacle*. (pp. 237-254). Org. C. Martin, J. Berchtold, Y. Séité. Paris: Armand Colin, 2014.

HARRIS, JOSEPH. The selective spectator: desire and identification in Rousseau's Lettre à d'Alembert. In: *Dalhousie french studies*, vol. 85, (pp. 119-129), 2008.

HAVENS, GEORGE R. Did Voltaire meet with J.-J. Rousseau?. In: *Diderot studies*, vol. 19, (pp. 85-92), Librairie DROZ, 1978.

JR., BENTO PRADO. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2008.

KADLER, ERIC H. *Literary figures in french drama (1784-1834)*. International Archives of the History of Ideas. Netherlands, Martinus Nijhoff: 1969.

KAWAUCHE, THOMAZ M. T. *Religião e política em Rousseau*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Maria das Graças de Souza, 2011.

KELLY, CHRISTOPHER. *Rousseau as author: consecrating one's life to truth*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003.

KNEE, PHILIP. Agir sur les coeurs: spectacle et duplicité chez Rousseau. In: *Revue Philosophiques*. Vol. 14, nº 2, (pp. 229-327), 1987. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/027015ar>. Acesso em: 26 jan. 2016.

KRAKEUR, LESTER GILBERT. Diderot's influence on Rousseau's first Discours. In: *Modern Language association*. Vol. 52, nº 2, (pp. 398-404), 1937.

LANCASTER, H. CARRINGTON. The cast and the reception of Diderot's Père de famille. In: *Modern language notes*, vol. 69, nº 6, (pp. 416-418), 1954.

LANSON, GUSTAVE. *L'art de la prose*. 2º edição. Paris: Librairie des annales, 1909.

\_\_\_\_\_. L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*. Tomo VIII, (pp. 01-31), Genebra: Chez A. Julien, 1912.

\_\_\_\_\_. *Histoire de la littérature française*. Tomo II. Paris: Librairie Hachette, 1923.

LAUNAY, MICHEL. *Jean-Jacques Rousseau écrivain politique 1712-1761*. Grenoble: A.C.E.R., 1971.

\_\_\_\_\_. *Le vocabulaire politique de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Librairie Champion, 1977.

LECERCLE, JEAN-LOUIS. Introdução. In: *Contrat social*. Paris: Éditions sociales, 1963.

\_\_\_\_\_. *Rousseau et l'art du roman*. Genebra: Slatkine Reprints, 1979.

MATOS, FRANKLIN DE. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2004.

\_\_\_\_\_. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot e Rousseau. In: *Revista O que nos faz pensar?* Nº 25. São Paulo, (pp. 07-22), 2009.

\_\_\_\_\_. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MARKOVITS, RAHUL. L'incendie de la comédie de Genève (1768) : Rousseau, Voltaire et l'impérialisme culturel français. In : *Revue historique*. Nº 652, (pp. 831-873), Presses Univesitaire de France, 2009.

MARSHALL, DAVID. Rousseau and the state of theatre; In: *Representations*, nº13, (pp. 84-114), University of California Press, 1986.



MASON, JOHN HOPE. The Lettre à d'Alembert and its place in Rousseau's thought. In: *Rousseau and the eighteenth century. Essays in memory of R. A. Leigh*. Org. Marian Hobson, J. T. A. Leigh and Robert Wokler. (pp. 251-269), Oxford: The Voltaire Foundation, 1992.

MASTERS, ROGER. *The political philosophy of Rousseau*. Princeton university press, 1968.

MAUGRAS, GASTON. *Querelle de philosophes: Voltaire et Rousseau*. Paris: Calmann Lévy Éditeur, 1886.

MARKOVITZ, FRANCINE. Rousseau: l'économie du spectacle. In: *Rousseau, politique, et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. Org. Blaise Bachofen e Bruno Bernardi. (pp. 183-205). Lyon: ENS Édition, 2011.

MOFFAT, M. M. *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: E. De Boccard éditeur, 1930.

MONTEAGUDO, RICARDO. *Retórica e política em Rousseau*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Filosofia. Orientadora: Maria das Graças de Souza, 2003.

MOSTEFAL, OURIDA. La Lettre à d'Alembert, troisième 'Discours' de Rousseau?. In: *Rousseau on Arts and Politics : autour de la Lettre à d'Alembert*. Pensée libre, N° 6, (pp. 161-170), Ottawa: North America Association for the study of Jean-Jacques Rousseau, 1997.

\_\_\_\_\_. *Le citoyen de Genève et la République des Lettres : étude de la controverse autour de la Lettre à d'Alembert de Jean-Jacques Rousseau*. New York: Peter Long, 2003.

MUNNICH, DAVID. À qui s'adresse la Lettre à d'Alembert?. In: *Rousseau, politique et esthétique: sur la Lettre à d'Alembert*. Org. Blaise Bachofen et Bruno Bernardi, pp. 221-231. Lyon, ENS Édition: 2011.

NASCIMENTO, MILTON MEIRA DO. *O Contrato social: entre a escala e o programa*. Revista Discurso, nº 17. São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Contrato Social, ou as Ilusões do Jogo do Poder*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. Orientador: João Paulo Gomes Monteiro, 1978.

O'NEAL, JOHN C. Myth, language, and perception in Rousseau's Narcisse. In: *Theatre Journal*. Vol. 37, nº 2, (pp. 192-202), 1985.

OSIPOVICH, DAVID. *What Rousseau teaches us about theatrical performance*. In: *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 62, nº 4, (pp. 355-362), American society of aesthetics, 2004.

PAPPAS, JOHN N. *Rousseau and d'Alembert*. Modern Language Association. Vol. 75, N° 1, (pp. 46-60), 1960.

PHILONENKO, ALEXIS. *Jean-Jacques Rousseau et la pensée du malheur*. Paris: VRIN, 1984.

RAMOND, CATHERINE. Rousseau spectateur: témoignage et fictions. In: *Rousseau et le spectacle*. Org. C. Martin, J. Berchtold, Y. Séité. Paris: Armand Colin, 2014.

RAYMOND, MARCEL. J.-J Rousseau: deux aspects de sa vie intérieure (intermittences et permanence du 'moi'). In: *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*. Tomo 29, (pp. 08-57). Geneva: A. Julien éditeur, 1941.

RIDGWAY, R. S. Voltaire as an actor. In: *Eighteenth-century studies*, vol. 1, n° 3, (pp. 261-276), The John Hopkins University Press, 1968.

RITTER, EUGÈNE. La famille et la jeunesse de J.-J. Rousseau. In: *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*. Tomo 16. (pp. 7-237), Geneva: John Julien Éditeur, 1924.

SALAÜN, FRANCK. *Diderot, Rousseau. Un entretien à distance*. Org. Franck Salaün. Paris: Éditions Desjonquères, 2006.

SENARCLENS, VANESSA. L'exception de la tragédie antique grecque dans la *Lettre sur les spectacles* de 1758. In: *Rousseau et les spectacles*. Org. C. Martin, J. Berchtold, Y. Séité. Paris: Armand Colin, 2014.

SERMAIN, JEAN-PAUL. Le spectacle de la *Nouvelle Héloïse*. In : *Rousseau et le spectacle*. Org. C. Martin. J. Berchtold, Y. Séité. Paris: Armand Colin, 2014.

STAROBINSKI, JEAN. *Don fastueux et don pervers : commentaire historique d'une rêverie de Rousseau*. In: *Annales. Économies. Civilisations*. 41<sup>e</sup> année, n° 1, (pp. 07-26), 1986.

\_\_\_\_\_. L'accent de la vérité. In: *Diderot et le théâtre: grands dramaturges*. Paris: Dominique Guéniot Imprimeur, (pp. 09-26), 1984.

\_\_\_\_\_. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Le remède dans le mal. Critique et égitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard, 1989.

\_\_\_\_\_. Rousseau, reflet, réflexion, projection. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. vol 11. N° 11, (pp. 217-230), 1959.

SHKLAR, JUDITH N. Rousseau's two models: Sparta and the age of gold. In: *Political science quarterly*, Vol. 81, n. 1, (pp. 25-51), 1966.



SOUZA, MARIA DAS GRAÇAS. Ocasão propícia, ocasião nefasta: tempo, história e ação política em Rousseau. In: *Transformação*, v. 29, (pp. 249-256). Marília, 2006.

SPECTOR, CELINE. Rousseau: éthique et économie. Le modèle de Clarens dans la Nouvelle Héloïse. In: *Cahiers d'économie politique*. Paris, v. 2, n° 53. L'Harmattan, 2007.

TARIN, RENÉ. La Lettre sur les spectacles dans les débats à l'Assemblée Nationale Constituante; In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (pp. 1128-1136), 1996.

TEMER, MARK J. Art and love in the Confessions of Jean-Jacques Rousseau. In: *Modern Language Association*. Vol 73, n° 3, (pp. 215-220), 1958.

THOMAS, DOWNING A. Architectural visions of lyric theater and spectatorship in late-eighteenth-century France. In: *Representations*, n° 52, (pp. 52-75), University of California Press, 1995.

TOCZYSKI, SUZANNE. Wolmar, metteur en scène; In: *Rousseau on arts and politics: autour de la Lettre à d'Alembert*. Pensée libre N° 6, (pp. 91-99), Ottawa: American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau, 1997.

TROUSSON, RAYMOND. Diderot au théâtre. In: *Diderot studies*, vol. 30, (pp. 327-349), Librairie DROZ, 2007.

\_\_\_\_\_. *Jean-Jacques Rousseau: heurs e malheurs d'une conscience*. Paris: Hachette, 1993.

\_\_\_\_\_. Querelles de philosophes: Rousseau et d'Alembert. In: *Romanische Forschungen*, (pp. 139-167), 1994.

\_\_\_\_\_. *Rousseau*. Paris: Gallimard, 2011.

\_\_\_\_\_. *Rousseau par ceux qui l'ont vu*. Bruxelles: Le Cri, 2004.

\_\_\_\_\_. Rousseau, sa mort et son oeuvre dans la littérature périodique en 1778. In: *Rousseau et Voltaire 1778-1978*, vol. 32, n° 124\125, (pp. 177-196), Revue internationale de philosophie, 1978.

VAUGHAN, CHARLES EDWYN. *The political writings of Jean-Jacques Rousseau*. V. 1, Cambridge university press: 1915.

WILES, DAVID. *Theatre and citizenship: the history of a practice*. Cambridge New York: University Press, 2011.

WILSON, ARTHUR. *Diderot: the testing years, 1713-1759*. New York: Oxford university press, 1957.

WINGROVE, ELIZABETH. Sexual performance as political performance in the Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles; In: *Political theory*, vol. 23, n°4, (pp. 585-616), Sage publications, 1995.

YOUNG, STARK. Molière comedian of society. In: *The north american review*, vol. 215, n° 795, (pp. 241-248), University of northern Iowa, 1922.

ZARETSKY, ROBERT e SCOTT, JOHN T. Philosophy leads to sorrow: an evening at the theatre with Jean-Jacques Rousseau and David Hume; In: *Southwest Review*, vol. 91, n° 1, (pp. 36-55), Southern Methodist Univesity, 2006.